GECEYARISI SİNEMASI

SAYI: 3
450.000 TL

Bu sayımızı Erol Taş'a ithaf ediyoruz...

içindekiler

Argento'nun Yeni Filmi: *Operadaki Hayalet*.....1
Snuff Filmler: Yalnızca Bir Söylenti mi.....2
Karaca Savaş
Modern Teknolojinin Bedeni Yeniden Şekillendimesi 2: Cronenberg 4
Orhan Anafarta
Bir Avuç Senaryo İçin: Luciano Viscenzoni.....16
Cenk Kıral/ Söyleşi (çev: Orhun Yakın)
Ünlü Bir Öykünün Öyküsü: Caligari.....24
Hans Janowits (çev: Kaya Özkaracalar)
Halkinanışından Edebiyata Vampir İmgesi: Vampir Dosyası 1 26
Kaya Özkaracalar
Aleister Crowley ya da Kanunun Kitabı.....36
Ali Karabayram
Takma Kafanı: 1970'lerin Seks Filmleri (Tensel Aşkı Takdimimdir!!).....39
Savaş Arslan
Romantik Aşkı Takdimimdir: 60-70'lerin Yeşilçam Melodram Afişleri..42
Nazlı Eda Noyan

Bizim Patika özel sayısı B. Patika Sahibi: Doruk AŞ adına Niyazi Koçak Yazıişleri Md.:Zeki Yaramaz

GECEYARISI SİNEMASI Kış 1999

Genel Yayın Koordinatörü ve Editör: Kaya Özkaracalar
Kapak ve Sayfa Tasarımı ve Düzenlemesi: Orhan Anafarta
Kapak Fotoğrafı: Orhan Anafarta / Murat Gürzumar (görüntü yönetmeni)
Logo ve Sayfa Gridi Tasarımı: Özlem Özkal
Bilgisayar Laboratuar Şefi / Teknik Danışmanlık ve Destek: Cemil Gülyüz
Redaksiyon: Savaş Arslan

Bu dergide yeralan yazılar, GECEYARISI SİNEMASI kaynak gösterilerek kullanılabilir.

Yazışma adresi: Çevreli Cad. 8/6 Aydınlıkevler Ankara

E-posta:
Kaya Özkaracalar: ozkaraca@bilkent.edu.tr
Savaş Arslan: arsavas@bilkent.edu.tr
Orhun Yakın: ayakin@bir.net.t
Orhan Anafarta:anafarta@bilkent.edu.tr
Nazlı Eda Oyan: enoyan@bilkent.edu.tr
Cenk Kıral: ckiral@superonline.com

Teşekkür
Aydın Ramazanoğlu, Şebnem Timur, Mario Antognetti.

Okuyucularımızdan özür
Geçen sayıda duyurusunu yaptığımız F. O. Ray konulu yazıya gelecek sayımızda yer vereceğiz...

ARGENTO'NUN YENİ FİLMİ *OPERADAKİ HAYALET*

Dario Argento'nun son filmi *Il Fantasma dell'Opera* (Operadaki Hayalet) dergimiz baskıya girdiği günlerde İtalya'da gösterime girdi. Venedik Film Festivalinde ilk kez seyirci karşısına çıkması planlanmış olan film, kurgusu ve yapım sonrası işlemleri tamamlanamadığı için bu festivale yetişmemişti. Çekimler, Paris operasının mimarı Budapeşte'deki opera binasının da mimarı olduğu için bu kentte gerçekleştirilmişti. *Ill Fantasma dell'Opera*'nın Mayıs'ta Cannes'da gösterilen 20 dakikalık bölümünün dağıtımcılar tarafından beğeniyle karşılanması üzerine filmin, Argento'nun son yıllardaki filmlerinin aksine ülkesi dışında da yaygın biçimde gösterime girebileceğine dair beklentiler oluşmuştu. Ancak filmin İtalya'daki prömiyerini izleyen Amerikalı 'saygın' eleştirmenlerin filmden "nefret ettikleri" söyleniyor. Buna sebep muhtemelen filmin lağım fareleriyle dolu olması. Argento'nun Operadaki Hayaleti, bebekken bir beşik içinde kanalizasyona bırakılan ve lağım fareleri arasında büyüyen bir kahraman. Film boyunca hem fareler insanlara korkunç şeyler yapıyorlar, hem de insanlar farelere. Julian Sands'in canlandırdığı hayalet, yönetmenin kızı Asia Argento'nun canlandırdığı kadın kahramanla biraraya gelmeden önce lağım fareleriyle erotik doyuma ulaşıyor; bir sahnede Sands'ın pantalonunun içine iri bir sıçan koyduğunu görüyoruz. Film, daha önceki Argento filmlerinden farklı olarak ('normal') erotik sahneler de içeriyor. Vücuduna büyük bir dövme yaptırdığı bilinen Asia'nın bu filmde sıkça dublör kullandığı kaydediliyor. Diğer Argento filmlerine oranla daha fazla mizah unsuru içeren filmdeki şiddet ve kan düzeyinin eski Argento filmlerini aratmadığı kaydediliyor. 'Hayaletin', kızı yeraltında bir kayıkla götürdüğü sahnenin görsel açıdan çok etkileyici olduğu dikkat çekiyor. Filmin müziklerini ise ünlü Ennio Morricone yapmış. İngiliz araştırmacı-yazar Pete Tombs, filmden ilk başta pek hoşlanmadığını, sonra giderek daha da ilgisini çektiğini, sonunda ise ayakta alkışladığını söylüyor.

23 yaşındaki Asia Argento, 10 yaşından bu yana tam 18 filmde rol almış. Asia'nın küçük rollerde yeraldığı ilk filmleri arasında babasının yapımcı olduğu iki korku filmi de var: *Demoni 2* (1986) ve *La Chiesa* (1988). Asia, *La Reine Margot*'da (1994; *Kraliçe Margot*) Kral'ı baştan çıkarmaya çalışan genç kız Charlotte'yu canlandırıyordu. Genç oyuncu, babasının yönettiği *Trauma* (1992) ve *La Sindromi de Stendhal*'da (1997) başrol oynamıştı. Asia'nın son filmlerinden biri ise Abel Ferrara'nın yönettiği *New Rose Hotel* (1998).

Asia Argento, *Il Fantasma dell'Opera*'da

Yalnızca bir söylenti mi? *snuff* filmler

Karaca Savaş

İngiltere'nin en saygıdeğer ve umut veren yönetmenlerinden Michael Powell'ın *Peeping Tom* (Röntgenci) adlı filmi 1960'da gösterime girdiğinden eleştirmenler tarafından nefretle karşılandı. Powell'in kariyeri bir gecede yıkılmıştı. Eleştirmenlerin gazabını celbeden şey filmin konusuydu: Genç bir adam, kadınları öldürüyor, bu cinayetleri amatör kamerasıyla filme alıyor ve sonra da evinin karanlığında seyrediyordu. Powell, *Peeping Tom* ile sinemanın yıllar sonra doğacak ve bugün dahi yaşayacak en büyük efsanelerinden birini öngördüğünün farkında değildi.

9 Ağustos 1969'da, genç ve güzel oyuncu Sharon Tate'in, sekizbuçuk aylık hamileyken evindeki altı arkadaşıyla birlikte, Manson Ailesi olarak tanınan bir grup sapık tarafından vahşice öldürüldümesi ABD kamuoyunu derinden etkileyecekti. Yıllar sonra Mansonlar'la ilgili bir araştırmada bu canilerin bazı cinayetlerini filme çektikleri iddiası ortaya atıldı. Mansonlar'ın bu işleri uyuşturucu etkisi altındayken yaptıklarına inanıldığı için (bugüne dek varlığı kanıtlanamamış) bu filmler '*snuff*' film olarak anılıyordu.

FBI'ın, içinde gerçek cinayetlerin yeraldığı bazı filmleri Latin Amerika'dan ABD'ye gizlice sokulmaya çalışılırken ele geçirdiği söylentisi yayılmıştı.

Aynı dönemde FBI'ın, içinde gerçek cinayetlerin yeraldığı bazı filmleri Latin Amerika'dan ABD'ye gizlice sokulmaya çalışılırken ele geçirdiği söylentisi yayıldı. ABD'deki düşük bütçeli filmciler tarafından Manson cinayetlerinden esinlenen bir konuyla 1971'de Arjantin'de çekilen ama kimsenin gösterime sokmaya tenezzül etmediği ve tozlu raflarda terkettiği *Slaughter* (Katliam) adlı bir filmi elinde bulunduran dağıtımcı Alan Shackleton'ın aklına bir fikir gelmişti. Filmin sonuna, bir film setinde bir kadın oyuncunun sözümona öldürüldüğü birkaç dakikalık bir sahne eklenmesini sağladı. Daha sonra filmin jeneriğinden yönetmen, oyuncu, vb herkesin adını çıkarttı ve filmin adını *Snuff* olarak değiştirdi. Filmin ilanlarını şöyle hazırlattı: "HİÇBİR ZAMAN gösterilemez dedikleri film..Kamera karşısında şimdiye kadar gerçekleşen en kanlı şey!! SNUFF Yalnızca Yaşamın UCUZ olduğu Güney Amerika'da yapılabilecek film!" Film, 1976 Şubat'ında New York'ta gösterime girdiğinde nasıl büyük bir tepkiyle karşılaştığını söylemeye gerek bile yok. Sinema salonları önünde pankartlar taşıyan, sloganlar atan, bildiriler dağıtan feminist vb. grupların protesto gösterileri medyada geniş yer buldu, medya olaya yer verdikçe protestolar arttı; hatta sinema salonlarına saldırı düzenledikleri için tutuklananlar bile oldu. Protestocular, "Yetkililer uyuyor mu?!" diye feryat ederken, basına demeç veren yetkililer "konuyu büyük bir titizlikle incelediklerini" söylüyorlardı.... Bu arada beş yıldır kimsenin onu gösterime sokmaya değer bulmadığı için raflarda tozlanan film, sonunda ülkenin dört bir yanında gösterime girerek büyük bir ilgi görüyordu...

Shackleton ürünü *Snuff* ile benzer bir temayı işleyen ama çok farklı nitelikte bir film ise bir evde işlediği cinayetleri el altından satılmak üzere kameraya alan, sonunda kendi yapımcı ve dağıtımcılarını da türlü eziyet ve aşağılamalarla kanlı biçimde kurban edişini filme çeken bir filmcinin öyküsünün anlatıldığı *Last House on*

Dead End Street'tir (Çıkmaz Sokaktaki Son Ev). *Snuff* muazzam bir halkla ilişkiler sahtekarlığı ile piyasaya sürülürken, *Last House on Dead End Street* tam anlamıyla bir underground film olarak varolagelmiştir. *Snuff*'ın ipliği pazara çıkarken, jeneriğinde takma adlar yeralan *Last House on Dead End Street*'in gerçek kadrosu ve hatta tam olarak hangi yılda ve nerede çekildiği halen kesin değildir (Filmi videoda piyasaya sürenler, 1970'li yıllarda New York'ta bir grup üniversite öğrencisi tarafından çekildiğini, yönetmen ve başrol oyuncusunun gerçek adının Roger Watkins olduğunu söylemektedirler). Ve en önemlisi *Snuff*, daha doğrusu onun omurgasını oluşturan *Slaughter*'ın, son derece "kalitesiz" bir ürün olduğu konusunda bu tür filmlerin meraklılarının bile çoğu birleşirken, *Last House on Dead End Street* tam tersine son derece özenli, belirgin bir yaratıcılığın ortaya konduğu kimi sahnelerinde son derece etkileyici, değişik, adeta yarı-düşsel, belki daha doğru bir deyişle 'yarı-karabasansal (!)', neredeyse sürrealist etkiler içeren bir hava taşımaktadır.

Snuff'ın gördüğü ilgiden olsa gerek, 1977'de Brezilya'da benzer bir temayı işleyen, hatta aynı adı taşıyan bir film daha çekildiği kaydedilmektedir.

Snuff film temasını içeren daha ünlü (ya da kötü-ünlü) bir film ise, Joe D'Amato'nun 1976 tarihli *Emanuel in America*'sıdır. Bu filmde Laura Gemser tarafından canlandırılan araştırmacı-gazeteci esmer Emanuel, bir grup askerin bir grup kadının ırzına geçerek öldürdükleri bir filmin bir seks partisinde gösterildiğine tanık olur ve filmin izini sürer. David Cronenberg'in, Kanada Sansür Kurulu'nun sansür lehinde kamuoyu yaratmak için hazırladığı bir programda yerverdiği bu filmden sahneleri izledikten sonra ünlü *Videodrome*'u çekmek için esinlendiği söylenir.

Snuff film teması, istismar sinemasının dışında daha 'saygıdeğer' filmlerde de yeralmıştır. Paul Schrader'in 1979 tarihli *Hardcore* filmi, kaçırılarak porno dünyasında kaybolan kızının izini süren bir babanın öyküsünü anlatır. Filmin bir sahnesinde başkahraman, 100 dolar vererek çok az sayıdaki başka izleyiciyle birlikte bir genelevde bir *snuff* film seyreder, çok şükür filmde öldürülen kız, aradığı kendi kızı değildir.

Herşeye karşın bugüne kadar ne herhangi bir araştırmacı ne de polis, el altından piyasaya sürülmek üzere çekilen hiçbir *snuff* filmin varlığına rastlamamıştır. Ancak yine de *snuff* efsanesinin izleri hala sürmektedir. Örneğin daha geçen yıl ülkemizde gösterilen Abel Ferrera imzalı *Blackout*'ın (*Karartma*) finalinde, porno video dünyasıyla ilişkili başkahraman, kendini kaybettiği bir anda bir kadını öldürmüş olduğunu, bu cinayetin bir pornocu tarafından çekilen videosunu izleyerek öğrenir. David Lynch'in eşsiz başyapıtı *Lost Highway*'in (*Kayıp Otoban*) sonlarına doğru kötü adam Mr. Eddie, ölmeden önce kendine uzatılan bir mini-ekrandan *snuff* olduğu izlenimi verilen bir pornoyu keyifle izleyişini adeta bir *flashback* gibi izler. İspanyol yapımı *Tesis* (1996) ise *snuff* efsanesini çok daha doğrudan ele alıyor. Medyada şiddet üzerine doktora tezi hazırlayan bir öğrenci, üniversite kütüphanesinin kullanıcılara kapalı bölümündeki bazı video kasetleri ödünç almak ister. Ardından hocası esrarengiz biçimde yaşamını yitirir. Genç öğrenci, üniversitede gizli bir *snuff* şebekesinin faaliyette olduğu şeklindeki korkunç gerçeğin yavaş yavaş farkına varır. Bu gidişle hayal mahsulu *snuff* efsanesinin bir gün acı bir gerçeğe dönüştüğünü medyadan öğrenebiliriz.

Emanuel, bir grup askerin bir grup kadının ırzına geçerek öldürdükleri bir filmin bir seks partisinde gösterildiğine tanık olur.

Modern Teknolojinin İnsan Bedenini Yeniden Şekillendirmesi 2

cronenberg projesi

Orhan Anafarta

Bu yazıda Cronenberg'in geçen sayıda tartıştığım kavramları zaman içinde nasıl 'yeni et' felsefesine doğru şekillendirdiğini filmografisindeki her bir çalışmaya kısaca gözatarak değerlendirmek istiyorum.

Crimes of the Future

Yönetmenin yapımcılarla çalışmaya başlamadan önce düşük bütçelerle çektiği 4 kısa filmden [*Transfer* (1966), *From the Drain* (1967), *Stereo* (1969), *Crimes of the Future* (1970)] sadece *Crimes of the Future*'ı (Geleceğin Suçları) izleme fırsatı bulabildim. İzlediğim kadarı ile *Crimes* ve, üzerlerine yazılmış yorumları değerlendirdiğimde, ondan önceki 3 kısa film bir ana tema etrafında gruplanıyorlar: tanımlanamayan bir insan psikopatolojisi ve buna çözüm arayan terapistler. Yönetmenin 'tedavi/terapi' kavramına bu erken filmlerinde atfettiği anlam ve işlev daha sonra benzer bir tema etrafında dönecek olan *Rabid* (1976) ve *Brood*'dakinden biraz farklı. Örneğin, *Brood*'da 'psikoplazmik' terapinin amacı duyguları bedensel semptomlara dönüştürmektir; yani, bir anlamda, terapi 'yeni et'i ortaya çıkması için kışkırtan bir ajan konumundadır. Daha önce 'karamsarlık' bağlamında da bahsettiğim gibi bu başıbozuk beden toplumsal normlara göre bir hastalık veya canavar olarak görüleceğinden eninde sonunda yok edilir. *Crimes of the Future*'da ise herhangi bir beden figürünün anormal kabul edileceği bir toplumsal norm göremeyiz. Filmin resmettiği dünya böyle bir referansı belirsiz kılacak kadar yabancıdır: kozmetik ürünlerin yolaçtığı bir allerjik reaksiyon sonucunda dünya yüzeyindeki bütün kadınlar yok olmuştur ve bir takım klinikler ve araştırma kurumları tek bir biyolojik cinsiyetin varolduğu bu tuhaf ortamda cinselliği farklı yönleriyle yeniden keşfetmek için 'bilimsel' çalışmalar yürütmektedirler. Her kurum seksi farklı bir açıdan ele alarak 'hastalarını' kendi felsefesine göre tedavi etmektedir; Okyanus Pediatri Kliniği insan ayağını yeni bir tür cinsel organ olarak tanımlarken, Neo-veneral hastalıklar Enstitüsü bir grup deneği içinde [izleyicinin göremediği] sapkın cinsel imgeler bulunan bir seri küresel 'akvaryumun' etrafına oturtarak her bir deneğin bu kürelerden hangisi ile daha çok empati kurabildiğini gözlemler. Bu arada insan bedeninde fiziksel değişimler de ortaya çıkmaktadır: akvaryumların bulunduğu klinikte tedavi gören bir hastanın bedeni sürekli olarak görünüşte işlevsiz olan tuhaf organlar üretir; filmin kahramanı Adrian Tripod ile işbirliği yapan bir diğer 'mutant'ın burnundan ne işe yaradığı belli olmayan anten benzeri ince kablolar sarkar.

Ne izleyicinin ne de film karakterlerinin tanımlayabildiği bir patolojinin hakim olduğu muğlak bir sosyal ortamı ve bu ortam içinde yolunu bulmaya çalışan insanların hikayesini anlatan *Crimes of the Future*'ın Cronenberg'in bugüne kadar yaptığı bütün filmlerden daha ileri bir noktada olduğunu düşünüyorum. Yönetmenin diğer filmlerinde 'sancılı bir başlangıç' olarak ortaya çıkan ve asla sonuca ulaşamayan bedensel dönüşüm *Crimes of the Future*'da çoktan sona ermiş ve

Diğer filmlerde 'sancılı bir başlangıç' olarak ortaya çıkan ve asla sonuca ulaşamayan dönüşüm *Crimes*'da çoktan sona ermiş ve dünya üzerinde alışageldiğimizden farklı bir varoluş hali hüküm sürmeye başlamıştır.

Shivers

dünya üzerinde alışageldiğimizden farklı bir varoluş hali hüküm sürmeye başlamıştır. Bu ortamda terapi, bedeni normların dışına iten bir ajan değil fakat zaten hiç bir sosyal normun hissedilemediği bir habitatta öznelerin denge arayışıdır. Filmde sessiz olarak izlediğimiz sahnelerin ne anlama geldiğini Adrian Tripod'un Kubrick'in 2001'indeki bilgisayarın konuşmasını andıran hissiz yorumlarından duyarız. Tripod görüntülenen tuhaf olaylara kendisinin de anlam veremediğini ve zihninin karışık olduğunu sıklıkla belirtir. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu yabancı ortamın bir bireyi olan Tripod'un da neyi anlayıp neyi anlayamadığı izleyici açısından hiç net değildir. Sadece, özdeşleşmek açısından en uygun aday gibi duran bu bilim adamının gözünden herşeyin bize yabancı olduğu, normal ve anormal arasındaki sınırın belirsizleştiği, soğuk bir dünyaya bakarız.

Shivers

Cronenberg, ticari film piyasasına girdiği andan itibaren sanki birkaç yüzyıl geriye adım attı ve *Crimes of the Future*'da betimlediği yabancı dünyanın olası başlangıçları üzerine öneriler üretmeye başladı. Aslında bu gerçekçi sinema dilinin yetersizliği üzerine geçen sayıda yazdığım şeylerle oldukça ilişkili. En az 90 dakika süren ve izleyiciyi bağlayabilecek bir anlatı yaratma zorunluluğu yönetmeni tamamen yabancı bir habitatı betimlemek yerine normalin anormale karşı savaşını anlatmaya itmiş olmalı. Yine de Cronenberg'in ilk ticari filmi *Shivers*'ta (Ürpertiler) *Crimes*'ın soğukkanlılığından ve 'bütün dünyaya yayılabilecek' farklı bir beden anlayışından izler bulmak mümkün. *Shivers*'ın piyasada bilinen diğer üç isminden (*They Came from Within, The Parasite Murders, Orgy of Blood Parasites*) *They Came from Within* (İçimizden Geldiler) bu dönüşümün merkezinin insan bedeninin ta kendisi olduğunu net bir şekilde ortaya koyuyor. Dönüşümü motive eden ajan ise Doktor Emil Hobbes'un laboratuvarında, kaybedilen insan organlarının yerini alsın diye ürettiği fakat kontrolden çıkarak tuhaf bir afrodizyak parazit haline gelen sentetik bir organizma. Bu parazit üst-sınıf insanların yaşadığı Starline Towers adlı bir apartman kompleksine musallat olur. Yayılma arttıkça site sakinleri birbirleriyle karşılaştıkları her yerde (koridorlar, asansörler, çamaşırhaneler vs.) cinsiyet ve yaş sınırlamalarını gözetmeyerek sevişmeye başlarlar; zira bu parazit bulaşabilmek için bedenler arası bir sıvı akışına ihtiyaç duyar. Kahramanımız Roger her ne kadar gittikçe yayılan bu sapıklığı durdurmaya çalışsa da en sonunda apartmanın zemin katındaki yüzme havuzunda sürmekte olan bir orjinin içine düşerek bu kollektif bilincin bir parçası haline gelir. Filmin sonunda artık 'normal' kimsenin kalmadığı Starline Towers'ın garaj çıkışından site sakinlerinin arabalarıyla mutlu bir şekilde virüsü dünyanın geri kalanına bulaştırmak için harekete geçtiklerini görürüz. Bu 'mutlu son'da yakın bir gelecekte seksin bugünkü kategorileri tanımayan bir bedensel aktivite oluşunun başlangıcına tanık oluruz.

Rabid

Shivers'ın geleceğe yönelik açılımı ve iyimserliğini 1976 yapımı *Rabid*'de (*Kuduz*) görebilmek imkansız. Bir çok yönüyle *Shivers*'a çok benzemesine rağmen *Rabid* bedensel dönüşümü bir tür özgürleşme değil fakat tam bir felaket olarak anlatıyor. Rose (Marilyn Chambers), kötü bir motorsiklet kazası geçirerek ağır yaralanır ve ölmeden yetiştirilebildiği en yakın hastaneye götürülerek ameliyata alınır. Rose'un ameliyat edildiği hastane bir estetik

Shivers'in 'mutlu son'unda yakın bir gelecekte seksin bugünkü kategorileri tanımayan bir bedensel aktivite oluşunun başlangıcına tanık oluruz.

Rabid

cerrahi merkezi olan Keloid kliniğidir ve ameliyatı gerçekleştiren doktor Dan Keloid kadını kurtarabilmek için henüz denenmemiş radikal bir operasyon tekniği kullanmak zorunda kalır: kaybedilen iç organların şeklini alabilen sentetik bir organizmanın bedene yerleştirilmesi. Bağırsakların yerini alması beklenen bu organizma her nasılsa bu işlevi yerine getirmez ve Rose'un koltuk altında oluşan anüs benzeri bir delikten dışarı uzanabilen kana susamış bir tür penis haline gelir. Bir kadının penisinin olabilmesi her ne kadar 'yeni et'e dair son derece kışkırtıcı bir öneriyse de *Rabid*'de bu organ kadın kahramanın bir 'vampir'e dönüşmesine ve kanını emdiği kurbanlarına kuduz benzeri bir hastalık bulaştırmasına yol açar. Kurbanlar *Shivers*'taki gibi sevişmek yerine birbirlerini öldürmeye başlarlar, ve bu salgın bütün Montreal sehrine yayılarak hükümetin caddelere bu yaratıklarla mücadele etmek için silahlı adamlar yerleştirmesine kadar varır. En sonunda Rose'u da bu kudurmuş hastalardan biri öldürür. Filmin son sahnesini Cronenberg'in karamsarlığı bağlamında son derece ilginç buluyorum; yavaş çekim ile görüntülenen bu sahnede iki 'temizlik görevlisi' Rose'un bir cadde kenarında yatan katılaşmış bedenini büyük bir çöp kamyonuna atar. Sanki, beğenmediği bir eskizi buruşturup çöpe atan bir tasarımcı gibi yönetmen de önerdiği beden figürünün olası bir çözüme varmayacağı kararını verip onu çöpe savurmuştur.

Bağırsakların yerini alması beklenen bu organizma her nasılsa bu işlevi yerine getirmez ve Rose'un koltuk altında oluşan anüs benzeri bir delikten dışarı uzanabilen kana susamış bir tür penis haline gelir.

The Brood

1979 yapımı *The Brood* (*Kuluçka*) ile birlikte Cronenberg için yeni bir dönem başladı. Bu noktadan itibaren 10 yıl kadar birlikte çalışacağı yeni bir yapım kadrosu oluşturan yönetmenin sinema tekniğinin gelişip artık daha "izlenebilir" filmler yönetmeye başladığını görebiliriz; her ne kadar bu teknik, daha önce belirttiğim gibi, 'yeni et' meselesini çözemese de... Bu yeni Cronenberg takımı kamerada Mark Irwin, kurguda Ron Sanders, yapım tasarımında Carol Spier, ve belki de en önemlisi müzikte Howard Shore'dan oluşuyordu. Diğer elemanlar değişse de Spier ve Shore *Brood*'dan sonraki bütün filmlerde sabit kaldılar. *Brood*, belki de bu yetenekli kadronun etkisiyle *Shivers* ve *Rabid*'in temalarını daha tutarlı bir hikaye etrafına toplayan ve Cronenberg filmografisi içinde bir istisna teşkil eden etkileyici bir 'korku' filmi oldu. Genelde, dehşet verici sonuçları üzerine yoğunlaşsa da *Brood* psikolojik (/psikosomatik) terapinin çok güçlü bir 'yeni et' ajanı olabileceği fikrini ortaya koyuyor. Doktor Hal Raglan (Oliver Reed), Psikoplazmik Enstitüsü'nde, zihinsel rahatsızlıkları olan hastalarını bu rahatsızlıkları bedensel semptomlara dönüştürmelerini sağlayarak tedavi etmektedir. Filmin açılış sahnesinde Raglan'ın, küçüklüğünde babası tarafından terkedildiği için ruhsal dengesi bozulmuş bir hastasını bir tür konsantrasyona sokarak sıkıntılarını vücudu üzerinde belirecek bir takım yaralara dönüştürmeye teşvik edişini görürüz. Üzerine 'Öfkenin Şekli' adlı bir kitap da yazmış olan Raglan metodunda son derece başarılıdır; elle

The Brood

tutulamadığı için çözümlenemeyen zihinsel problemler bedensel semptomlara dönüşmek suretiyle tanımlı bir hale gelirler. Bir anlamda, akıl-beden zıtlığı ortadan kalkar, ve beden bir bütün olarak aklın maddi bir uzantısı şekline bürünür. Fakat, Raglan'ın önceden hesaba katmadığı bir sorun ortaya çıkar: beden bir kere bu tür bir hareketliliğe kışkırtıldı mı akıl ile bağlantılarını kopartıp 'kendi dinamikleri doğrultusunda' ve asla kontrol altına alınamayan bir dönüşüm sürecine girebilmektedir. Örneğin, hastalarından biri Raglan'ı 'bedenini kendisine karşı kışkırttığı' gerekçesiyle mahkemeye vermiştir, zira tedavi sonucunda adamın lenf sistemi kontrol dışı büyüyen et parçaları (kanser) üretmeye başlamıştır. Ama asıl, ve filmin hikayesini oluşturan, büyük sorun Psikoplazmik Enstitüsü'nde tedavi gören Nola'nın (Samantha Eggar) bedenidir. Nola, terapi seansları sonucunda öfkesini küçük vahşi yaratıklar şeklinde doğurabilme özelliğini elde eder. Karnından dışarı uzanan bir kese içinde oluşturup hayat verdiği bu garip cüceler Nola'nın öfkesini yönlendirdiği kimseleri bulup öldürmeye başlarlar. Bir seri tuhaf cinayet ve şuç mahalinde bulunan küçük ölü canavarlar Nola'nın kocası Frank'in araştırmaları sonucu anlam kazanır ve en sonunda Frank karısını boğarak öldürür; Nola'nın devreden çıkmasıyla cüceler de ölürler. Karşıt cinsiyeti gereksinmeyen bir doğurganlık kazanmış bu başıbozuk beden ve onun 'et' olarak ürettiği öfke uzantıları, tıpkı *Rabid*'deki gibi, toplumsal bir tehlike oluşturduğundan eninde sonunda yok olmaya mahkumdur.

Scanners

Scanners (Tarayıcılar; 1980) ile Cronenberg bilim-kurgu türüne adım attı. İlk üç ticari çalışmasında tartıştığı kavramları, yönetmenin, bu filmde dijital teknoloji ve bilgisayarları da söz konusu ederek daha karmaşık ve çok yönlü bir hale getirdiğini görebiliriz. Annelerinin hamileyken kullandığı 'Ephemerol' adlı bir ilacın etkisi sonucu bir grup insan telepatik yeteneklerle doğmuştur. *Scanners*'ın 'doktoru' Paul

Scanners

Ruth'un (Patrick McGoohan) 'farklı uzam parçalarında bulunan sinir sistemlerinin birbirleriyle direkt bağlanabilmesi' olarak tanımladığı bu yetenek sayesinde scanner'lar düşünce okuyabildikleri gibi gelişmiş sinir sistemine sahip herhangi bir organizma ile bağlantı kurup fiziksel dönüşümler de yaratabilmektedirler. 'İyi' ve 'kötü' scannerların savaşını anlatan bu hikaye, yönetmenin 'aksiyon' filmi çekmek konusunda pek de becerikli olmadığını gösterse de, Cronenberg projesine yeni açılımlar sağladı. *Scanners*, akıl-beden, ben-öteki, kişisel-toplumsal vs. gibi zıtlıkları belirsizleştirmesi bağlamında *Shivers*, *Rabid*, ve *Brood*'dan daha ileri gidiyor. Filmin birçok sahnesinde 'scan' edildiği (tarandığı) için ıstırap çeken insan yüzleri, acı içinde kıvranan vücutlar, ve hatta infilak eden kafalar görürüz. Bir maddesinin olmadığı kabul edilen 'düşünce' *Scanners*'ta 'et'in gözle görülebilen bir deformasyonu olarak kendini gösterir. Cronenberg bu dönüşümü basitçe 'aklın bedene hükmedebilmesi' olarak tanımlamaz. Bunu, birbirleriyle ıstıraplı bir 'scan' düellosuna girmiş iki 'telepath'ın 'aklının içinden geçen' seslerden anlayabiliriz: soundtrack'te grotesk bir şekilde boğuklaştırılmış ve birbirine karışan kalp atışları ve ağır soluklar duyulur. Sonuçta, anlatının 'içerisi' olarak tanımladığı ve izleyicinin karakterin 'kafa sesi'ni duymaya alıştığı

Bir materyalinin olmadığı kabul edilen 'düşünce' Scanners'ta 'et'in gözle görülebilen bir deformasyonu olarak kendini gösterir.

Videodrome

alan yine birtakım bedensel organların sesleriyle kaplıdır. Yönetmenin mutlak bilinç kavramını reddedişini cansız bir 'araç' olan bilgisayara dahi atfettiğini görebiliriz: kahramanımız Cameron (Stephen Lack) büyük bir bilgisayarı tahrip etmek amacıyla taramaktadır; sistem patlama aşamasına yaklaştıkça Cronenberg kamerasını çipler, devreler, kablolar, ve yanıp sönen diyotlar üzerinde dolaştırır; ve ses kanalında 'system malfunction!' gibi bir uyarı veya dijital alarm sinyalleri yerine bilgisayar donanımının fiziksel tahribatına ait çıtır çıtır yanma ve patlama sesleri duyarız. Bir sonraki filminde (*Videodrome*) .çok daha etkileyici bir şekilde ele alacağı 'etin mutlaklığı ve aklın bir yanılsama olduğu' fikrine yönetmen *Scanners*'ın bu histerik materyalizmiyle bir başlangıç yapmıştır.

Scannerlar kendi düşüncelerini duyup bir benlik oluşturamaz ve bedenlerine nüfuz eden akustik bir uzayın içinde sürüklenirler.

Scanners'ta ilginç bulduğum bir diğer notka da McLuhan'ın 'akustik uzam' olarak adlandırdığı çok boyutlu varoluş haline direkt bir gönderme yapması. Scanner olmanın en büyük problemi kendini 'öteki' insanların sinir sistemlerinden koparamamaktır. Ephemerol denen ilacı kullanmadıkça scannerın kafasının içinde sürekli olarak etrafındaki insanların düşünceleri, sanki kalabalık ve herkesin sürekli konuştuğu bir salonun ortasında duruyormuşcasına, karmaşık bir uğultu yapar. Bu yüzden scannerler 'kendi düşüncelerini' duyup bir benlik oluşturamaz ve bedenlerine nüfuz eden akustik bir uzamın içinde sürüklenirler. Beden figürü ile çevrelenmiş bir 'ben' olmaksızın kimliksiz bir şekilde sürüklenmenin dayanılmaz cazibesi bir grup scannerin birbirine 'bağlanarak' gerçekleştirdiği bir tür toplu meditasyon (sevişme?) sahnesinde gösterilse de, bu durum (yine karamsarlık meselesi!..) asla 'normal' değildir ve scanner şizofren bir ruh hastası olarak görülür. 'Ben' oluşturamayacak kadar akışkan bir zihne sahip olan bu 'sosyopat'lar aynı akışkanlığın 'et'lerine birebir yansıması nedeniyle sabit bir beden figürüne de sahip olamazlar. Bu anlamda, filmin scanner kahramanlarının izleyicinin görüp hareketlerini takip edebildiği tutarlı bedenleri onlar açısından zorlukla korunabilen ve toplumsal normlarca bir şekle zorlanmış 'et' yığınlarıdır.

Videodrome

Erken Cronenberg filmlerinin en ilginci olarak 1982 yapımı *Videodrome*'u (T. vid. adı: *Ekrandaki Dehşet*) gösterebilirim. Yayınlarının içeriği şiddet ve pornografi olan Civic-TV kanalının yöneticisi Max Renn (James Woods) çökmeye başlayan kuruluşunu kurtarabilmek amacıyla yeni bir program türü aramaktadır. İzleyicilerinin tekrar ilgisini kazanabilmek için 'sert' birşeylere ihtiyaç duyan Renn korsan uydu anteni ile çeşitli yabancı yayınları tararken tam istediği gibi bir 'snuff' TV programına rastgelir: Videodrome. Kaynağı Malezya gibi görünen bu kısa filmler serisi, duvarı elektrik verilmiş ıslak kille kaplı bir odanın içinde icra edilen, herhangi bir konu ya da hikayeden bağımsız saf işkence ve cinayet görüntülerinden oluşmaktadır. Bunu kullanabilirse köşeyi döneceğini düşünen Renn iş ortağı Masha Borovick'ten 'ajanı' olup bu yayının kaynağı olan kuruluşu bulmasını ister. Renn, bir taraftan da, Videodrome'un sapkın görüntülerinin cazibesine kapılarak yeni kız arkadaşı Nicki (Deborah Harry) ile sado-mazoşist bir cinselliğin içine doğru kaymaktadır. Israrlı bir araştırma sonucu Videodrome'un Malezya değil de Pittsburg'dan yayınlandığı ortaya çıkar ve konuyla en ilgili isim de ünlü medya kahini profesör Brian O'Blivion'dur. Profesörün kızı Bianca ile bağlantıya geçen Renn ondan aldığı kasedi evinde izlerken gerçeklik algısının değişmeye başladığını farkeder. Kasedin başında O'Blivion bir masaya oturmuş televizyonun hareketli imgelerinin nasıl 'gerçeklikten daha gerçek' olduğuna

dair Baudrillard'ın yazdıklarını andıran bir vaaz vermektedir. Birdenbire televizyonun sesi netleşir ve profesör Renn'e hitab ederek konuşur: "Max, bana geldiğine çok memnunum. Görüyorsun ki ben en başından beri bu işin içindeyim. Şu anda senin için gerçeklik yarıyarıya video halüsinasyonu haline gelmiş durumda, ama dikkat etmezsen tamamı bir hallüsinasyon olacaktır. Çok garip ve yeni bir dünyada yaşamaya alışmak zorunda kalacaksın. Beynimde bir tümör vardı ve hayaller görüyordum,... tümörün oluşmasına bu hayaller sebep oluyordu. Hayallerin beynimde bütünleşip kontrol edilemeyen 'et' haline geldiğini hissettim. Ve tümörü aldıklarında ortaya Videodrome çıktı." Profesör konuşmasına devam ederken yüzü siyah bir kumaşla örtülü bir tür cellat onu sandalyesine bağlar ve boğazına bir kablo dolayarak sıkmaya başlar; profesör son cümlesini zorlukla söyleyebilir: "Ben Videodrome'un ilk kurbanıydım." Max'in korku ve merakla sorduğu "Peki bunun arkasında kim var? Ne istiyorlar?" sorusuna cellat maskesinin ardından çıkan Nicki cevap verir: "Seni istiyoruz Max...seni." Nicki Max'i "Bana gel...Nicki'ye gel" diye davet ederken dudakları bütün ekranı doldurur ve ekran bir göğüs gibi televizyonun gövdesinden dışarı uzanmaya başlar. Max bir yandan televizyonun üzerinde damar benzeri kabartılar çıkan ve nefes alırmışcasına inip kalkan gövdesini okşarken bir yandan da dışarı uzanan yumuşak ekrana yüzünü gömerek Nicki'nin davetine karşılık verir.

Yeni bir bedensel varoluşa video imgelerinin ajanlık yapacağını haber veren bu kışkırtıcı sahne*Videodrome*'un devamında görüntülenen 'aklın bir yanılsama olup sadece etin varolduğu' düşüncesine bir giriş yapıyor. Bu andan itibaren Renn'in bedeni üzerindeki garip dönüşümleri takip eden ve tutarlılık çerçevesine oturmayan tuhaf bir olaylar zinciri izlemeye başlıyoruz. Artık neyin 'gerçek' neyin 'hallüsinasyon' olduğunun önemi kalmıyor, ve Cronenberg'in '*cut-up*' anlatımı ile *Videodrome*, temsil ettiklerinin 'altında yatan' bir anlama gönderme yapmayı reddederek, gösterdiklerinin tek ve katı gerçeklik olduğu iddiası üzerinden ilerliyor. Görüntünün 'içeriğinin' değil de fiziksel varlığının ulaşılabilecek tek anlam olduğunu Bianca O'Blivion'un Videodrome yayını ile ilgili söylediklerinden de çıkarabiliriz: "Halüsinasyonların şekli kasetteki imgeler tarafından motive edilebilir, fakat beyindeki (/bedendeki) hasarı yaratan Videodrome sinyalinin iletilmesi için herhangi bir görüntü, hatta bir ekran deseni, bile yeterli." Mc Luhan'ın benzer bir düşüncesine (*medium is the message*: araç mesajdır) gönderme yapan bu yorum Renn'in Videodrome kasetleri izledikçe yaşadığı bedensel dönüşümlere iyice abartılmış olarak yansır. Örneğin, profesör O'Blivion'un diğer bir video vaazını dinlerken Renn'in karnında (*Rabid*'in dişi penisine karşılık) vajina benzeri bir yarık oluşur. Bunu şaşkınlık ve korku içinde farkeden Renn'in elindeki tabancayı bu yarığın içine sokarken dehşet ile karışık bir tür cinsel zevk de aldığını görebiliriz. Bu yeni cinsel organ *Brood*'daki gibi gerçek ve anlamlı bir olayın yarattığı psikolojik birikimin sonucu değil fakat sadece video imgesinin motive ettiği ve rasyonel açıklaması olmayan bir dönüşümdür.

Aslında Videodrome 'kötü' ellere düşmüştür ve onu kullananların amacı insan gerçekliğini dönüştüren bu teknolojiyi Renn'in televizyon kanalı aracılığıyla kullanarak ahlaki değerleri bozulmuş Kuzey Amerika'ya bir ders vermektir. Videodrome'un mucidi O'Blivion'u da ortadan kaldıran 'Spectacular Optical' adlı bu 'kötü' kuruluş Civic-TV'nin uydu teknisyenini satın alıp Nicki'nin de imgesini kullanarak Renn'i bu işin içine çekmiştir. Spectacular Optical'ın patronu Barry Convex Renn'in karnındaki yarığa bir video kaset sokarak onu kendi ortaklarını ve Bianca O'Blivion'u öldürmesi için programlar. Renn karnındaki yarığa daha önceden soktuğu tabancayı çıkarıp harekete geçer; bu arada tabanca Renn'in eline sanki kendi bedeninin bir uzantısıymışcasına kablolar ve et parçaları ile bağlıdır. Video teknolojisi denen karmaşık teknik donanımın aktif bir parçası haline gelen kahramanımız

Yeni bir bedensel varoluşa video imgelerinin ajanlık yapacağını haber veren bu kışkırtıcı sahne Videodrome'un devamında görüntülenen 'aklın bir yanılsama olup sadece etin varolduğu' düşüncesine bir giriş yapıyor.

Cronenberg ve Chris Walas'ın tasarladığı dev Brundle-sinek

rasyonelliğini tamamen kaybetmiş insan-makine karışımı bir suikastçi olarak ortaklarını öldürür; fakat iş Bianca'nın ortadan kaldırılmasına gelince durum değişir. Bianca Renn'e bir komplonun içinde olduğunu Nicki'nin Videodrome cellatları tarafından öldürülüşünün video kaydını izleterek kanıtlar; kaydın bitiminde ekrandan tıpkı Renn'in eliyle bütünleşmiş tabancaya benzeyen bir uzantı çıkarak iki el ateş eder. Sendeleyen fakat hala hayatta olan Renn içindeki kasedin etkisinden kurtulmuştur; ve artık yeni bir görevi vardır: Videodrome'u ortadan kaldırmak. Bianca'nın Renn'e tekrar ettirdiği slogan ise: "Videodrome'a ölüm, çok yaşa yeni et." Bu sahnede Renn'in iradesini ve 'normal' beden figürünü yeniden kazanışını değil fakat çok daha karmaşık 'yeni et' denen bir varoluş haline geçiş için proglamlanışını izleriz.

Kendine komplo kuran uydu teknisyeni ve Convex'i öldüren Renn artık aranan bir suçludur ve limandaki hurdaya çıkmış bir teknede saklanır. Halsiz bir şekilde oturan Renn'in karşısında beliriveren bir televizyonda Nicki'nin konuştuğunu görürüz: "Videodrome'a zarar verdin ama yok edemedin...O hala büyük ve karmaşık... Bunun için ikinci aşamaya geçmelisin...Bedenin şimdiden birçok değişiklik yaşadı...Ama bu yetmez... yeni et olabilmek için eskisini öldürmek zorundasın..." Renn ekranda eliyle bütünleşmiş tabancasını kullanarak intihar edişini izler. Tetiği çektiğinde ekran patlar ve etrafa et parçaları saçılır. Bu sahnenin aynısı fakat bu sefer gerçek(?) olanını bir kez daha izleriz: Renn 'Videodrome'a ölüm, çok yaşa yeni et' sloganını fısıldadıktan sonra alnına dayadığı silahın tetiğini çeker. Silah patladığı anda sinema perdesi kararır ve patlamanın iki saniye süren yankısını duyarız. Zaten bu noktaya kadar 'anlamlı' olabilmekten çok uzaklaşmış *Videodrome*'un bu garip sonunu bildik Cronenberg karamsarlığı olarak yorumlamak biraz haksızlık olur. Bir kere Renn'in yere düşüp öldüğünü görmeyiz çünkü silah patlaması ile yönetmen perdeyi karartır. Bianca'nın Videodrome'a alternatif gösterdiği 'yeni et' belki de cut-up metoduyla bile anlatılamayacak kadar karmaşık ve akıl dışı bir varoluş halidir; bu durumda Renn artık sinema perdesinde temsil edilemeyecek bir ortama geçmiş olabilir Belki de, en başından beri görüntünün hipergerçekliği üzerinden işleyen *Videodrome*'un bu sonu imgenin arkasında saklanan fakat gösterilemeyen bir gerçeklik değil de aksine, Baudrillard'ın dediği gibi, bir 'hiçlik' olduğunun göstergesidir.

The Fly

Sinemanın artık hiç bir şey anlatamayacağı noktaya kadar gelen bir akıl/beden dönüşümünü görüntüleyişiyle *Videodrome*, sonraki Cronenberg filmlerine yönelik güçlü bir beklenti yaratıyor. Fakat 1983 yapımı *The Dead Zone*'a baktığımızda yönetmenin *Videodrome*'da ulaştığı hassas noktadan bir adım bile ileri

gitmeyip, "sıradan" bir Stephen King hikayesi anlattığını görüyoruz. Belirli bir senaryoya bağlı kalmaksızın film setinde sahne yazıp çekmekten yorulan Cronenberg, bu [cut-up] tekniğinin ona ciddi bir ticari başarısızlık da getirmesi sonucu, kiralık yönetmen olarak 'normal' bir hikayeyi filme almaya karar verdi. *The Dead Zone (Ölü Bölge)* Cronenberg'in uğraştığı alana en yakın görünen King hikayesi olmasına rağmen [başkalarının geleceğini görebildiği için hayatı mahvolan medyum] bu yazıda takip ettiğim projeye hiçbir katkıda bulunmuyor. Yönetmenin 'yeraltından' çıkıp biraz da para kazanmak amacıyla yaptığı bu girişim meyvelerini 1986 yapımı *The Fly*'da (*Sinek*) verdi. *The Dead Zone*'da bir kenara bıraktığı projesine 50'lerin popüler korku filmlerinden *The Fly*'ın yeniden çevrimi ile geri dönen Cronenberg bu filmle çok büyük bir ticari başarı elde etti; öyle ki, filmin gişe hasılatı yönetmenin yaptığı bütün diğer filmlerin toplam hasılatından fazladır.

Six Legs adlı böcekli bir komedi filmi (!) çekmeye hazırlanırken Mel Brooks'un aklını çelmesiyle Cronenberg Kurt Neumann'ın 1958'de yönettiği *The Fly*'ı yeniden yazmaya başladı..Orijinal hikayede madde teleportasyonu ile uğraşan bir bilim adamı transfer kabinine kazara giren bir sinekle birleşip diğer kabinden kafası ve bir kolu sineğinkiler ile yer değiştirmiş olarak çıkıyordu. Canavarlara değil de 'canavarlaşma' sürecine daha meraklı olan Cronenberg, filmini teleportasyon odasından görünüşte normal çıkan bilim adamı Seth Brundle'ın (Jeff Goldblum) 96 dakikaya yayılan korkunç bedensel dönüşümü üzerine kurdu. *The Fly*'da izlediğimiz dönüşüm, bir anlamda, Lacan'ın 'ayna evresi'nin tersine doğru oynatılışıdır. Brundle kabinden tamamen normal olarak çıkar, fakat kısa bir süre sonra değişmeye başladığını farkeder. Film boyunca, bir bilim adamı olarak aklı temsil eden Brundle'ın bedensel dönüşümüne rasyonel açıklamalar getirme çabasını izleriz. Bedensel gücünün artması ile Brundle teleportasyonun insan bedenini saflaştıran bir 'filtre' görevi gördüğünü iddia eder. Sırtında çıkan tuhaf kılları ve pis kokmaya başladığını farkeden kız arkadaşı Veronica'nın (Geena Davis) bu saf bedeni kıskandığını düşünen Brundle gittikçe 'hayvanlaşmakta' ve kontrolunu kaybetmektedir. Tırnakları ve dişleri dökülmeye başladığında Brundle durumunu 'tuhaf bir kanser' olarak yorumlar. Teleportasyon sırasında kaza sonucu bir sinekle genetik düzlemde birleştiğini öğrenen bilim adamının yorumları daha da garipleşir: ona göre içinde bulunduğu durum 'amacı olan bir hastalık'tır ve bedenini sonul bir şekle doğru dönüştürmektedir. Bedeni yeni işlevler (duvarda yürümek, yiyecekleri öğütmek vs.) kazanmaya başlayan Brundle işe yaramadıkları için kopup düşen organlarını banyosundaki 'aynalı' dolabın arkasında biriktirerek kendine göre bir 'Brundle doğa tarihi müzesi' oluşturur. Kahramanımızın dönüşümünü artık hiç rasyonelize edememesini 'böcek politikası' ve 'aslında bir sinek olup rüyasında kendini insan olarak gördüğü' gibi tuhaf konuşmalarından anlarız. Sonuçta, bedenin 'yeni et'e doğru dönüşümü aklın çizgisel mantığını geride bırakarak her tür rasyonel tanıma direnir.

Normal bir insan figürü olmaktan tamamen çıkan Brundle filmin sonunda Veronica ile mücadele ederken inorganik bir madde olan teleportasyon kabini ile bütünleşir; ve 'ayna evresi'nin ters yönde hareketi sona erer. Brundle organik ve inorganik maddelerin tuhaf bir birleşiminden oluşan 'zemin'e karışmıştır, ve Veronica, kendisini bu korkunç durumdan kurtarması için ona yalvaran bu et yığınını av tüfeği ile vurarak öldürür. Yönetmen, her ne kadar böyle bir sonla karamsarlığını devam ettirse de, *The Fly* Cronenberg projesine yeni bir açılım sağladı. Bu filme kadar ancak birileri kullandığında tehlikeli olabilen teknoloji, 'kaza' kavramının gündeme gelmesiyle işlevsel anlamını yitirerek 'irrasyonel bir varoluş hali'ne dönüştü. Cronenberg'in son filmi *Crash*'i *The Fly*'da temelleri atılan bu tür bir teknoloji anlayışı üzerine kurduğunu görebiliriz.

Bu filme kadar ancak birileri kullandığında tehlikeli olabilen teknoloji, 'kaza' kavramının gündeme gelmesiyle işlevsel anlamını yitirerek 'irrasyonel bir varoluş hali'ne dönüştü.

Dead Ringers'ta kullanılmayan bir sahneden

Dead Ringers

1988'de, görüntü yönetmeni Peter Suschitsky'nin kadroya katılmasıyla Cronenberg sineması yeni bir görsel kimliğe bürünmeye başladı. Suschitsky'nin kamerası Mark Irwin'inkine göre ortamların 'patolojisini' daha çarpıcı bir şekilde ortaya çıkarıyordu ve bir önceki yazımda bahsettiğim dış dünyadan izole edilmiş 'akvaryum' hissini vermeye daha yatkındı. Bu görselliğin ilk örneğini *Dead Ringers*'ta (T. vid. adı: Ölü İkizler) görebiliriz. İkiz jinekologlar Elliot ve Beverly Mantle'ın (Jeremy Irons) psikolojik ve bedensel parçalanmalarını anlatan bu filmde Suschitsky'nin duyarlı görüntüleri tıbbın steril dünyası ile 'toplumdan kopuş' hissinin etkileyici bir karışımını yarattı. *Dead Ringers*'ta Cronenberg sürekli uğraştığı akıl-beden savaşını birbirine tıpatıp benzeyen iki kardeşin arasındaki benzer bir çekişmeye yansıtıyor. Tıp fakültesini büyük başarıyla bitiren Mantle ikizleri Toronto'da bir jinekoloji kliniğini ortaklaşa yürütmektedirler. Bu ikiliden Eliot bilimsel araştırmalar ve konferanslarla ilgilenirken, Beverly ise daha çok hastaların 'bedenleriyle' uğraşıp ameliyatları gerçekleştirir. Profesyonel hayatlarında böyle bir akıl-beden bütünleyiciliği kurmuş olan ikizlerin özel hayatları da bundan pek farklı değildir: Elliot kendinden daha emin ve özellikle kadınlarla ilişkilerinde başarılıyken Beverly daha içe dönük ve duygularına karşı daha dayanıksızdır. İkizlerin intiharla sonuçlanan dönüşüm sürecini ünlü film aktristi Claire'in (Genevieve Bujold) Eliott ile girdiği ilişki başlatır. Eliott, kardeşinin de bu güzel kadının 'tadına bakması' için, bir randevusuna kendi gitmek yerine Beverly'i göndermek hatasına düşer; ve tıpkı daha önceki Cronenberg filmlerinde bedenin kontrol edilemeyen bir dönüşüme girmesi gibi, tek bir öznenin iki yarısı olan Mantle ikizlerinden Beverly (beden?) Eliott'u bütünleyebilme özelliğini yitirmeye başlar.

Seth Brundle'ın dönüşümünü rasyonelize etme çabasının bir benzerini Eliott'un, kardeşi ile 'senkronize' olarak onu tedavi etme girişiminlerinde görürüz.

Cronenberg'in hep özel efektlerle oluşturduğu bedensel dönüşüm *Dead Ringers*'ta Beverly'nin giderek beden figürü anlayışını yitirmesinde kendini gösteriyor. Eliott'un akılcılığından kopan Beverly kliniğe gelen kadınların bedenlerinin 'yanlış' olduğunu düşünmeye başlar; ve hatta 'mutant kadınlar için ameliyat aletleri' çizip bunları ürettirir. Seth Brundle'ın dönüşümünü rasyonelize etme çabasının bir benzerini Eliott'un, kardeşi ile 'senkronize' olarak onu tedavi etme girişiminlerinde görürüz. Eliott Bevely'nin bir süredir müptelası olduğu haplardan kullanarak onunla bir denge kurmaya çalışır. Bu girişimin başlattığı yıkıcı dönüşüm, daha önce *Videodrome*'da çarpıcı bir şekilde ortaya çıkan 'bedeni kontrol eden mutlak ve cisimsiz aklın bir yanılsama olduğu' düşüncesini farklı bir bağlamda tekrar eder. Dönüşüm ilerledikçe ikizlerin birbirlerine anormal derecede benzemeleri de artık daha anlamlı olur. Etkili bir çekim efektinin [motion-control] yarattığı bu tekinsiz fiziksel benzerlik filmin sonuna doğru, akıl-beden zıtlığını temsil ettikleri düşünülen Mantle kardeşlerin aslında bunu sadece bir yanılsama olarak yaşayan iki paralel 'beden' olduğunu söylemeye başlıyor. Darmadağınık bir evin içinde aynı hareketleri tekrarlamaya başlayan Mantle'lar son çözümü 'Siyam ikizlerinin ameliyatla ayrılması' olarak adlandırdıkları tıbbi bir intiharda bulurlar.

Naked Lunch

Bir tür William Burroughs biyografisi olan *Naked Lunch* (*Çıplak Yemek*; 1991) ile Cronenberg bu noktaya kadar kendisine problem yaratan karamsarlık sorununu ortadan kaldıran bir anlatı dili geliştirdi. Geçen sayıdaki yazımda zaman-mekan tutarlılığı ve psiko-realist karakter motivasyonunu temel alan 'gerçekçi' film anlatımının yönetmeni ister istemez kötümser bir konuma getirdiğinden bahsetmiştim; bedenindeki değişimler karşısında 'normal' bir insandan beklendiği üzere dehşete düşen kahraman eninde sonunda ya bu 'hastalıktan' kurtulmalıydı ya da normlara göre artık 'canavar' sayılacağından yok edilmeliydi. 'Çok yaşa yeni et' sloganını benimseyen Cronenberg klasik gerçekçi anlatımı kullandığı için yalnızca ikinci alternatifi seçebildi: hep 'et' kazandı ve kahramanlar intihar ettiler. Zira, bozmaya çalıştığı akıl-beden zıtlığını anlatısının akılcılığı yeniden kurdu ve olası bir çözüm her seferinde ertelendi. Bu sorunu ortadan kaldırarak akılcı bir konuma yerleşmeye direnen *Naked Lunch*'ın Cronenberg projesinin bundan sonra izleyeceği yönü belirlediğini düşünüyorum.

Naked Lunch'ın böyle bir dönüm noktası olmasının en önemli sebebi birbirleri ile bir çok yönden paralellik gösteren Burroughs ve Cronenberg anlatılarının etkili bir sentezini oluşturmasıdır. Bu bağlamda, Cronenberg'i mantıksal sebep-sonuç ilişkilerini takip eden bir hikaye kurmaktan alıkoyan en güçlü Burroughs etkisinin, daha önce *Videodrome*'da ortaya çıkan, 'cut-up' anlatımı olduğu kanısındayım. Geçen sayıdaki yazımda da kısaca bahsettiğim gibi 'cut-up,' anlatının zaman-mekan ilişkisi açısından birbirinden kopuk anlam bütünlüklerini bir kolaj gibi ardarda sıralamasıdır. *Naked Lunch*'ın büyük ölçüde bu teknik ile kurgulandığını görebiliriz; film, anlamını çizgisel bir açılımla sunmak yerine, birbiri ardına zincirlenmiş sahnelerin her birinde ayrı ayrı beliren anlam parçalarını eşzamanlı bir düzlemde biriktirerek oluşturur. Böylece, anlatı bir dizi güçlü anlamı üretse de adeta ilerlemez; izleyicinin filmde gördüğü olayların 'sonuç olarak' nelere yolaçtığını düşünmesi zorlaşır. Cronenberg, böyle tutarsız bir olaylar zinciri içinde izleyiciyi güvenli bir pozisyona yerleştirebilecek yegane aracıyı da ortadan kaldırır: ana karakterin tutarlı öznelliği. Başına gelen olaylar karşısında William Lee (Peter Weller) asla gerçekçi tepkiler verme; hatta alabildiğine tepkisizdir ve hikayeyi farklı yönlere çekebilecek insiyatiften yoksundur. Bu durumda Lee 'gerçek' bir film karakteri olamaz, o sadece izleyiciyi filmin irrasyonel dünyasının içine çeken sahte bir kılavuzdur; izleyici açısından özdeşleşmek için en uygun gibi görünen bu kişinin bu anlamda bir Cronenberg 'ajanı' olduğunu söyleyebilirim. Böylece, tıpkı *Crimes of the Future*'da olduğu gibi *Naked Lunch* bir ana karakterin -dolayısıyla izleyicinin- içinde sürüklenerek tuhaf karşılaşmalar yaşadığı akıl dışı bir dünya kurmayı başarır.

Lee 'gerçek' bir film karakteri olamaz, o sadece izleyiciyi filmin irrasyonel dünyasının içine çeken sahte bir kılavuzdur. Bu anlamda Lee'nin bir Cronenberg 'ajanı' olduğunu söyleyebilirim.

Film Burroughs'un *Naked Lunch* adlı romanı yazışının hikayesi. Burroughs kendisi ile yapılan bir çok söyleşide bu kitabı yazım sürecini hiç hatırlamadığını, sürekli aldığı uyuşturucuların etkisi altında daktilosunun tuşlarına bilinçsizce basarak birşeylerin kendiliğinden ortaya çıktığını söylemiştir. Cronenberg bu bilinçsiz süreci yazarın '*Interzone*' (ara bölge) denen akıl dışı bir ortama yaptığı araştırma gezisinde gördüklerini raporlara dönüştürmesi olarak yorumluyor. *Interzone*'da bir düzen olmakla beraber bu hiç de bizim normal kabul ettiğimiz kategorilere ve mantığa sahip bir düzen değildir.

Naked Lunch

Gerçek hayatta Burroughs karısını tabanca ile başının üstündeki bardağa nişan alırken kazara öldürüp daha sonra Naked Lunch'ı yazdığı bir kuzey Afrika ülkesine kaçmıştır. Filme göre ise Joan'un (Judy Davis) ölümü bilinmeyen güçlerce planlanmış bir suikasttir. Lee'ye bu görevi karakolda karşısına çıkan ve kanatlarının altındaki anüs benzeri bir delikten konuşan dev bir böcek verir; böceğin dediğine göre Lee onun ajanıdır ve bir *Interzone* casusu olan Joan'un en geç bir hafta içinde öldürülmesi gerekmektedir. Lee böceği ayakkabısı ile ezerek karakoldan kaçar, görünüşe göre böcek ile konuşmasını bir halüsinasyon olarak yorumlamaktadır. Fakat bir kaç sahne sonra Lee Joan'u gerçekten de 'William Tell' oyunu oynarken alnından vurarak öldürür. Bu sahnenin hemen ardından Lee'yi homoseksüellerin gittiği bir barda viski içerken görürüz. Yanında oturan genç adam ona 'ibne' olup olmadığını sorar; Lee: "hayır değilim... 'ibne'yim diyemem... fakat şartlar beni bu olasılığı düşünmeye..." Genç adam Lee'yi cinsel belirsizlik konusunda uzman bir arkadaşı ile tanıştıracağını söyleyerek oturduğu yerden kalkar. Adamın hemen arkasındaki sandalyede insan boyunda kertenkeleyi andıran dev bir yaratık oturmaktadır. Yaratık daha önce Lee ile konuşan böceğin sesi ile: "Şaşırmana gerek yok, seninle bağlantı kuracağımızı biliyordun...yoksa böyle bir yere niye gelesin ki?" Yaratık Lee'ye ClarkNova marka bir daktilo alması gerektiğini söyleyerek ona bir gemi bileti uzatır; *Interzone*'a gidip raporlarına başlamasını ve daha sonra onunla tekrar görüşeceklerini söyler. Sonuç olarak Lee önce bir böcek daha sonra da tuhaf bir yaratık olarak karşısına çıkan karakterin dediklerini hiç itiraz etmeden uygular: karısını öldürmüştür, kendine ClarkNova marka bir daktilo alır ve raporlarını yazacağı *Interzone* denilen yere gider.

Birbiri ardına tutarsızca sıralanmış bu sahneler Lee'nin kendisine söylenenleri aynen yerine getiren pasif tavrı ile birleşerek yönetmenin en başından beri kurmaya çalıştığı, bildik kategorileri ihlal eden, irrasyonel varoluş halini etkili bir şekilde görüntülüyor. Lee karakoldaki böceğin verdiği talimata uyarak karısını öldürmüştür fakat bunu yine de kasten yaptığı söylenemez; Cronenberg bu ölüm sahnesini alabildiğine muğlak bir formda sunar. Lee çekmecesinden tabancasını çıkarıp 'William Tell oyunu oynama zamanı geldi' derken sanki niyeti Joan'u gerçekten öldürmektir fakat buna karşılık Joan kocasına hiç itiraz etmeden yüzünde boş bir ifade ile başının üstüne bir bardak koyar; Joan, ya bu oyunu zaten uzun süredir defalarca oynadığı için hiç eğlenmemektedir, ya da Lee'nin kitabına başlayabilmek için onu öldürmesi gerektiği 'gerçeğini' çoktan kabullenmiştir, ama bu iki anlamdan herhangi biri diğerinden daha güçlü olarak hissedilmez. Kurşun Joan'un tam alnına isabet edip onu öldürünce de Lee olay bir kazaymış gibi davranır; karısının cesedi yanında diz çöküp üzüntü ve şaşkınlık karışımı bir ifade ile yüzünü okşar, fakat bu durumu da fazla abartmadan suç mahallini terkeder. Anlamlandırılmaktan ustaca kaçınan bu sahnenin hemen ardından Lee'yi homoseksüel barında görürüz. Joan'un ölümü bir şekilde Lee'nin cinsel kimliği konusunda karmaşaya düşmesine sebep olmuştur. Birbirini takip eden bu üç olay (böcekle konuşma, Joan'un ölümü, ve bar) aslında güçlü bir motivasyon ile birbirlerine bağlıdır fakat bu motivasyon bizim tanıdığımız bir dünyaya ait değildir. Tıpkı *Crimes*'ta olduğu gibi Naked Lunch'taki karakterlerin bir psikolojileri olmakla birlikte bu psikolojinin bizimkine benzemediğini kabullenmek zorunda kalırız. Lee'nin Naked Lunch'ı yazmak için karısının ölümüne ihtiyaç duyması ve homoseksüellik ile kurduğu bağ *Interzone* kuralları dahilinde tamamen anlamlıdır. Lee ve Joan'un olduğu kadar filmdeki diğer tüm karakterlerin de birbirine zincirlenen tuhaf olayların akışına adeta hissizce boyun eğmeleri böyle bir irrasyonel anlamlar ağının varlığına işaret eder. Hatta Cronenberg, filmin bir sahnesinde karakter ve 'nesnelerin' davranışlarında 'semptomlarını' gördüğümüz bu tuhaf anlam altyapısına doğrudan bir göndermede bulunuyor. Lee,

Tıpkı *Crimes*'ta olduğu gibi *Naked Lunch*'daki karakterlerin bir psikolojileri olmakla birlikte bu psikolojinin bizimkine benzemediğini kabullenmek zorunda kalırız.

Interzone'da tanıştığı yazar Tom Frost (Ian Holm) ile bir partide sohbet ederken ondan "karınızı öldürdüğünüzü söylüyorlar... bu doğru mu?" şeklinde bir soru duyar. Lee korkuyla: "Bunu size kim söyledi?"; Frost: "Kulağıma geldi, ben de karımı bir süredir yavaş yavaş öldürüyorum." Lee'nin büyük bir şaşkınlık içinde sorduğu "Nasıl yani!" sorusuna Frost'un cevabı ise bayağı ilginç: "Bilinç düzeyinde elbetteki bu delice birşey...canavarca..."; Lee:"Ama bunu resmen biliyorsunuz, benimle konuşmaktasınız." Frost:"Hayır, aramızdaki bu diyalog telepatik olarak gerçekleşiyor, şuursuzca...eğer dikkatlice dudaklarıma bakarsanız aslında size başka bir şey söylediğimi görürsünüz, size ev işleri için tuttuğum hizmetçinin karımı büyü yoluyla nasıl yavaşça öldürdüğünü anlatmıyorum..." Gerçekten de Frost'un ağız hareketleri söylediklerine uymamaya başlar ve Lee de sanki Frost esprili birşey anlatıyormuşçasına gülümseyerek başını sallar. O anda iki adamın da farkında olmadan gerçekleştirdikleri bir diyaloğa şahit oluruz. Belki Frost da Lee'nin yaptığı gibi karısının ölümünü bir 'kaza' olarak yaşamaktadır; ya da, eğer Joan'ı öldürmeden önce Cronenberg bize Lee'nin 'bilinçaltını' dinletseydi belki onun da benzer bir şey söylediğini duyacaktık.

Interzone'da geçirdiği süre boyunca Lee üzerine rapor yazması gereken konuları önce büyük bir böcek sonra da tepesindeki fallik uzuvlardan beyaz sıvılar akıtan bir kafaya dönüşen daktilosundan 'görevler' şeklinde alır. Daktilo Lee'yi dev Brezilya tırtılının güneşte kurutulmuş tozlarından üretilen bir uyuşturucunun kaynağını bulması için çeşitli araştırmalara gönderir ve araştırmaların sonuçlarını raporlar halinde ister. Rapor malzemesini oluşturabilmek için Lee cinsel kimlik sınırlarını da aşmak zorunda kalır. 'Yeni et'e doğrudan bir gönderme olan bu durumu böcek/daktilo Lee'ye raporuna yazsın diye dikte ettirir: "Homoseksüellik bir ajanın sahip olabileceği en iyi maskedir." Bu 'maskeyi' kullanarak uyuşturucunun kaynağına ulaşan Lee Naked Lunch adını verdiği kitabını tamamlar. Karakter motivasyonu ve *cut-up* kurgu dengesinin oluşturduğu muğlaklık sayesinde kötümserlik tuzağına düşmeyen Cronenberg'in *Naked Lunch*'ta aksine oldukça iyimser olduğunu söyleyebilirim. Yönetmen bu iyimserliğini filminin *Interzone*'un dışında geçen yegane sahnesinde ortaya koyuyor; Lee'nin yazar arkadaşları Hank ve Martin onu bir kumsalda başının altına bir yastık koymuş uyurken bulurlar ve onu uyandırıp kaldığı dairesine götürürler. Lee bir kaç sahne önce elindeki yastık kılıfının içine kırılan daktilosunun (ölü bir böcek) parçalarını koymuştur, fakat Martin kılıfı açtığında bir şırınga ile bir sürü boş uyuşturucu ilaç kutusu görürüz. Lee Naked Lunch diye birşey yazıp bunu NewYork'taki arkadaşlarına postaladığını hiç hatırlamamaktadır, ve arkadaşlarının onun bu 'şahane' kitabı yayınlattığı takdirde önemli bir kariyeri olacağı müjdesine de hiç tepki göstermez. Burada Cronenberg'in yaratıcılık ve Interzone/yeni et arasında sıkı bir bağlantıya işaret ettiği kanısındayım. Sonuç olarak Lee/Burroughs adeta kimsenin yazamayacağı bir kitabı kendi 'ben'liğinin bile farkında olmadığı irrasyonel bir varoluş hali içerisinde yazmıştır.

Interzone ve Crash

Cronenberg 1993'te David H. Hwang'ın tiyatro oyunu *M Butterfly*'ı filme uyarladı. Cinsel kimlik sorunu üzerine kurulu bir tür trajedi olan *M Butterfly*'ın başarısız bir film olduğunu düşünmemekle beraber Naked Lunch ile çözülmeye başlayan 'yeni et' sorununa fazla bir açılım sağlamadığı kanısındayım. Cronenberg'in *Naked Lunch* ile ilk denemesini yaptığı anlatı metodu daha da rafine bir şekilde *Crash*'te (1996) kendini gösteriyor. Naked Luch'ta uyuşturucu halüsinasyonlarının oluşturduğu bir tür hayali ortam gibi de okunabilen Interzone *Crash* ile gündelik şehir hayatının bir parçası haline geldi. Cronenberg projesinin çok önemli bir safhasını oluşturan *Crash* üzerine ayrıntılı bir yazıyı 'Geceyarısı Sineması'nın gelecek sayısında okuyabilirsiniz...

Karakter motivasyonu ve cut-up kurgu dengesinin oluşturduğu muğlaklıkla kötümserlik tuzağına düşmeyen Cronenberg'in *Naked Lunch*'ta aksine oldukça iyimser olduğunu söyleyebilirim.

Bir avuç senaryo için
LUCIANO VISCENZONI

Söyleşi: Cenk Kıral
Çeviri: Orhun Yakın

Luciano Viscenzoni, pek çok ünlü 'spagetti westernin' senaristi olarak tanınıyor. Hukuk mezunu olan Viscenzoni, bu filmlerin ABD'ye pazarlanmasında da çok önemli bir rol üstlenmiş. Sergio Leone'nin ikinci westerni ve Viscenzoni'nin senaryosunu yazdığı ilk Leone filmi olan 1965 tarihli *Birkaç Dolar Daha İçin* [aşağıdaki röportajda kısaca BDDİ olarak geçecek] üzerine Amerikan United Artists (UA) şirketiyle yürütülen müzakerelere bizzat Leone ile birlikte katılmış ve hatta bu müzakereler sırasında henüz yalnızca fikir aşamasında olan *İyi, Kötü ve Çirkin* [İKÇ] için de ön anlaşma yapmış. Viscenzoni ile Leone'nin son işbirliği ise *Duck You Sucker* (*Yabandan Gelen Adam* [YGA]) adlı siyasi westernde olmuş. Önceleri Leone'nin yalnızca yapımcısı olması ve Peter Bogdanovich'in yönetmesi düşünülen filmi sonunda yine Leone yönetmiş; bu süre zarfında Viscenzoni, filmi Bogdanovich'in çekmesi için kulis yapmış. Viscenzoni, daha sonra aralarında yine spagetti westernlerin de olduğu çok sayıda başka filme daha senarist olarak imza atmış. Bu arada 1977 tarihli *Orca, the Killer Whale*'in (*Katil Balina*) hem senaryosunu yazmış, hem de yapımcılığını üstlenmiş. Viscenzoni'nin sinemada bir de aktörlük deneyimi var: Gençliğinde *I Girovaghi* (1956) adlı filmde kötü adam Peter Ustinov'un karşısındaki iyi adamı canlandırmış. Cenk Kıral, röportajların tutanaklarının bir kopyasını yayınlanmadan önce görmesi için Viscenzoni'ye gönderdi. Viscenzoni de, sert ifadelerinin yumuşatılmasını talep etti; Kıral, anlam değişmeyecek şekilde bu talebi kabul etti.

"Dert etme, benim aklımda Charles Bronson var, Clint Eastwood'u da tekrar istemiyorum zaten."

BİRİNCİ RÖPORTAJ: 25 Nisan 1998

S: BDDİ ve İKÇ'den başlayalım isterseniz. Hikaye ve senaryo nasıl ortaya çıktı? Fikirler kimden çıkıyordu ve kim geliştiriyordu bu fikirleri?
Y: İKÇ'nin orijinal hikayesi bana ait, Leone de benimle anlaşma yapmıştı. Senaryoyu ben, Sergio ve Age ı Scarpelli beraber oluşturduk. Önce biraz sohbet ederdik; ardından yazmaya girişirdim; o da, yazdıklarımı okur ve ara sıra bazı değişiklikler yapmamı isterdi. Çalışmalarımızın olması gerektiği gibi yürüdüğünü söyleyebilirim.
S: İKÇ ismi kimin fikriydi?
Y: Benim.
S: Lee Van Cleef İKÇ için Leone'nın ilk tercihi miydi? Yoksa aklında başka biri mi vardı?
Y: Hayır. Lee Van Cleef zaten BDDİ'nde oynamıştı, İKÇ'de de rol aldı.
S: Bana söylenenlere göre Leone başrolü Charles Bronson'a da teklif etmiş. Doğru mu bu?
Y: Hayır, sadece Clint Eastwood ile küçük bir sorun yaşanmıştı o kadar. Sergio Leone, rolü önce Clint Eastwood'a önerdi ama Eastwood İKÇ'nin senaryosunu beğenmedi, ilk tepkisi olumsuzdu. Sergio Leone bana durumu aktardığında çok sinirlenmiştim: "Nasıl olur da Clint bu rolü kabul etmez" dedim Leone'a. O da bana "Dert etme, benim aklımda Charles Bronson var, Clint'i de tekrar istemiyorum zaten" dedi. İki gün sonra Clint Eastwood arayıp rolü kabul ettiğini bildirdi. Bunu gerçekten iyi anımsıyorum. Sergio [Clint Eastwood'un yerine] Charles Bronson

ya da Steve McQueen gibi bir aktör istiyordu. Clint Eastwood ile başladı çünkü parası azdı ve o dönemde Clint az tanınan bir televizyon oyuncusu olarak az bir paraya mal olacaktı. Sonrası da geldi zaten.

S: Leone ile Eastwood'un arası nasıldı o günlerde?

Y: Çok iyiydi. Birbirlerine her zaman saygı duymuşlardır.

S: Leone'nin Amerika'da olduğu o dönemlerde yanında mıydınız?

Y: Evet, sürekli yanındaydım, kostüm ararken ve diğer işlerde.

S: Lee Van Cleef'i keşfedişi ile ilgili hikayeyi biliyor musunuz?

Y: Evet, Los Angeles'in yağmurlu olduğu ender günlerden biriydi. Leone'nın kafasında Albay rolü için Bob Ryan vardı ama Ryan rolü kabul etmemişti ve Sergio Leone tam anlamıyla çaresiz bir durumdaydı. Bir Çarşamba günüydü ve çekimler gelecek Pazartesi Roma'da başlayacaktı.

S: Los Angeles'da o gün beraber miydiniz?

Y: Evet, ama o anda değil. Neyse, Leone bir kahve içmek için yanında Ottavio Oppo ile, çünkü Oppo'nun İngilizcesi var, bir bara giriyor. Otururlarken kapı açılıyor ve içeri uzun boylu, siyah yağmurluklu, siyah şapkalı, körkütük sarhoş bir adam giriyor. Adam bara yaklaşıp barmenden bir burbon istiyor. Sergio Leone profilden adamın *High Noon* ve daha bir sürü Amerikan filmlerinde seyrettiği Lee Van Cleef olduğunu görüyor. Yanına yaklaşıp konuşmaya çalışıyor ama Lee Van Cleef adamakıllı sarhoş, sinirlenmeye başlıyor. Alkolik olduğu için son beş yıldır hiç çalışamamış ve Leone'nın kendisiyle dalga geçtiğini düşünüyor. Leone'nın yakasına yapışıyor ama barmen araya girip diyor ki "Hey, dur biraz. Tanıyorum ben bu adamı... İtalyan bir yönetmen. Bakarsın sana bir iş çıkar." Daha sonra Van Cleef'in menajerine telefon edip adamı bara çağırıyorlar ve hemen oracıkta haftalığı 1000 dolardan, bunun çok ucuz bir meblâğ olduğunu belirtmeliyim, dokuz haftalık bir kontrat imzalanıyor, ve ertesi gün Roma'ya, Lee Van Cleef'in kariyerinin yeniden başladığı yere, hareket ediliyor. Bundan çok kısa bir süre sonra Van Cleef film başına çeyrek milyon dolar almaya başladı. Kariyerini Bob Ryan'ın rolünü reddetmesine borçlu. Tam anlamıyla bir rastlantı yani. Aslına bakarsanız, Bob Ryan ne kadar iyi bir aktör olursa olsun o rolü Lee Van Cleef kadar iyi oynayamazdı. Van Cleef o rol için biçilmiş kaftandı. Sergio Leone aktörlerin seçimlerinde çok şanslıydı Önce karşısına Clint Eastwood sonra da Lee Van Cleef çıktı.

S: Lee Van Cleef nasıl biriydi?

Y: Çok iyi bir insandı. İyi bir dosttu. Çok yakındık birbirimize. İçmeyi fazlasıyla seviyordu. Ben de öyle. Onu son görüşümü anımsıyorum Hollywood'da. Oradaydım çünkü İKÇ'nin devamını yazmıştım ve filmi kotarmaya çalışıyordum. Onu San Fernando vadisindeki muhteşem villasında ziyaret ettim. Zengin birisiydi artık. Esas ilginç olan salonundaki devasa büyüklükteki bardı. Tıpkı gerçek bir bar gibi yapılmıştı, tezgahın önünde altı tane yüksek tabure, bir yığın şişe ve orada tanrı gibi duran Van Cleef.

S: Yani içmeye devam etti...

Y: Evet. Hem de nasıl... O yüzden öldü zaten. Onu Amerika'da bulduğumuzda tam anlamıyla bir alkolikti. Roma'ya gelip para kazanmaya başlayınca biraz düzelmeye başlamış gibiydi ama olmadı. Sergio Leone onun yaşamının son 24 senesini mutlu geçmesini sağladı ki bu da az bir zaman sayılmaz.

S: İçiyor olması çekimler sırasında bir sorun yarattı mı?

Y: Kesinlikle hayır!! Tek sorun, çok uzun zaman önce geçirdiği bir kaza yüzünden iki bacağının kırık olması ve bu yüzden de koşamıyor olmasıydı. Yürürken bir problemi yoktu ama koşması imkansızdı.

S: Van Cleef resimle çok ilgiliymiş, doğru mu bu?

Y: Evet, resim yapmayı çok severdi. Sürekli resim yapardı. Çekim aralarında bile odasında resim yapardı. Bana da birkaç resmini vermişti. Van Cleef'i çok iyi tanırdım. Çok yakındık. Vahşi bir hayvan gibiydi. Çok sıkı içkici olmasını kastediyorum. Çok iyi bir aktör değildi ama harika bir yüzü vardı. Hollywood'da ona işverecek biri çıkmazken İtalya da altı yılda kolaylıkla 10 milyon dolar kazanabilmişti. İlk

Van Cleef o yüzden öldü zaten. Onu Amerika'da bulduğumuzda tam anlamıyla bir alkolikti. Roma'ya gelip para kazanmaya başlayınca biraz düzelmeye başlamış gibiydi ama olmadı.

filminden [BDDİ] 9000 dolar kazandı. Çok yolsuzdu o aralar. Tekrar Amerika'ya döndükten sonra San Fernando vadisinde çok güzel bir malikane satın aldı kendisine. Her zaman altın yüzükler, saat ve zincirler takardı. Çok parası vardı. İçe içe kendisini öldürdü. Öldüğünde o kadar da yaşlı değildi. İKÇ'nin devamını çekmeye hazırdı. Onu son kez Eli Wallach'la birlikte evinde ziyaretine gittiğimde gördüm. Bu iki yaşlı adam tekrar birlikte çalışacakları için çok heyecanlıydılar ama Sergio Leone filmin çekimini imkansızlaştırdı.

S: BDDİ'ın çekimleri sırasında Clint Eastwood ve Lee Van Cleef'in kimin daha hızlı silah çektiğine dair bahse girip ispatlamak için filmin karelerini saydıkları doğru mu?

Y: Hayır, sanmıyorum çünkü hayatımda Clint kadar hızlı birini görmedim. Leone'dan sonra da bir çok western senaryoları yazdım. Altı ya da yedi tane kadar. Bir çok aktör seyrettim, John Phillip Law ya da Rod Cameron gibi. Clint kadar hızlı bir aktöre hiç rastlamadım.

Hayatımda Clint kadar hızlı birini görmedim. Leone'dan sonra da bir çok western senaryoları yazdım. Altı ya da yedi tane kadar. Bir çok aktör seyrettim, Clint kadar hızlı bir aktöre hiç rastlamadım.

S: Van Cleef ile Leone'nin arası nasıldı?

Y: Van Cleef melek gibi bir adamdı. Herkesle anlaşabilirdi, King Kong'la bile. Çok tatlı bir adamdı. Emir almak hoşuna giderdi. Örneğin, Sergio ona [*Vincenzoni, burada sesinin tonunu son derece ciddileştiriyor*] "şimdi burada çok ciddi oluyorsun, sonra da gülmen gerekiyor" dediğinde Sergio'nun dediklerini harfiyen yerine getirirdi. Tam bir melekti, çok şirin bir adamdı.

S: Clint Eastwood'la Van Cleef'in arası nasıldı o günlerde?

Y: Çok iyiydi.

S: Bu filmlerin çekimlerinde bulundunuz mu?

Y: Evet, çünkü Sergio zaman zaman bazı değişiklikler isterdi. İKÇ ve IS için Almeri'ya gitmiştim.

S: Leone'nin yönetmenliğine dair yorumlarınız?

Y: Çok sertti çünkü yaptığı şeyin doğruluğuna inanıyordu. Onu çok uzun zamandır tanıyordum. Ronnard adında eski bir İtalyan yönetmenin asistanıydı ve Bolonya'da ünlü aktör Aldo Fabrizia ile benim hikayelerimden birini filme çekiyordu. Çekimler sırasında Bonnard hastalandı ve Sergio Leone hayatında ilk defa yönetmen konumuna geçerek filmi bitirmeyi başardı. Komedi tarzında bir filmdi ve çok başarılı oldu. O andan itibaren Leone yönetmen olarak çalışmaya devam etti. Tanışmamızdan sonra bana yaklaşan o oldu çünkü *Bir Avuç Dolar*'ın başarısı onu çok korkutmuştu. Başarılı olacak bir devam filmi yapmak istiyordu ve gişede çuvallayacak bir film yapmaktan korkuyordu. Bu yüzden bana geldi çünkü ben *La Grande Guerra* gibi filmlerle belli bir şöhrete ulaşmıştım. Böylece benden BDDİ'nin senaryosunu yazmamı istedi çünkü hikaye ona aitti. Hikayeyi o yazmıştı ve benim senaryoyu yazmayı kabul etmemin nedeni bir western yazma fikrinin cazip gelmesiydi. Birkaç yıl süren ortaklığımız böyle başladı işte.

S: Leone'nin hikaye ile ilgili tartışmalar sırasında karakterizasyon ve sahneler hakkında çok aktif bir biçimde fikir beyan ettiğinden bahseden makaleleri hatırlıyorum.

Y: Oreste DeFornari'nin kitabını okuduysanız orada Peter Bogdanovich ile Leone arasındaki ilişkiyi görecekseniz. Aralarında arabuluculuk görevini yüklenmiştim ama bu imkansız gibi bir şeydi. O ana dek yaşamı büyük zorluklar ve acılar içinde geçen Leone o müthiş başarılardan sonra doğal olarak biraz küstahlaşmıştı. Başarıya ulaşmadan önce deyim yerindeyse ağzına sıçılmıştı. Küstahlaştı çünkü herkes onu alkışlıyordu.

S: Meşhur olmadan önce varlıklı birisi miydi?

Y: Kesinlikle hayır!! Zengin oldu çünkü aç gözlüydü. Bir kuruş bile harcamadı ve dünyanın parasını kazandı. Gerçekten çok para yaptı.

S: Bana Leone'nin kişiliği ile ilgili biraz daha bilgi verebilir misiniz?

Y: Çok akıllı ve esprili bir kişiliği vardı.

S: Sıra montaja geldiğinde Leone nasıl biriydi?

Y: Bütün diğer yönetmenler gibiydi. Asla kesmek istemezler. Film ile aralarında bir aşk ilişkisi vardır bu yüzden de zaman zaman da işin boyutla ilgili kısmını kavrayamazlar. Montaj odasına ara sıra giderdim. Odada genellikle montajcı, asistanları ve yönetmen olurdu. Leone yardıma

ihtiyacı olduğunda güvendiği kimselerden yardım isterdi.

S: DeFornari ile yaptığınız röportajda Leone'nun 165 km çektiği bir filmin 15 km'ye düştüğünü belirtmiştiniz. Bunun hangi film olduğunu söyleyebilir misiniz?

Y: Hemen hemen hepsi öyleydi. *Bir Zamanlar Batıda*'dan başlayarak YGA ve en son olarak da *Bir Zamanlar Amerika'da*.. Son film rekoru kırdı, sözünü ettiğiniz röportajda ben de o filmden bahsediyorum.

S: Nedeni neydi bunun?

Y: Çünkü hiçbir zaman tatmin olmuyordu. Hep mükemmeliyetçi birisi olmuştur.

S: Neden *Bir Zamanlar Batıda*'da Leone'la beraber değildiniz diye sormak istiyorum. Başka bir proje ile mi ilgileniyordunuz?

Y: Hayır, sadece Sergio ile kavgalıydım. Bayağı sıkı bir kavga ettik ve daha sonra YGA'da tekrar bir araya geldik. Sonra yine birbirimize girdik ve bir daha hiç beraber çalışmadık.

S: İlk ne zaman kavga ettiniz?

Y: İKÇ'nin montajı sırasında.

S: Nedenini sorabilirmiyim?

Y: UA'nın muhatabı bendim. İki ateş arasındaydım. Bana dedikleri şuydu: "Luciano, lütfen, bize iki saati aşmayan bir şey lazım." İlk çekimler geldiğinde 45 dakikalık bir kesim yapmak zorunda kaldım. Kavga ettik ve sinirlerim çok bozuldu.

S: Sonunda onun istediği oldu, değil mi?

Y: Evet.

S: Çekimler sırasında Leone İKÇ'in film müziklerini çalıyor muydu?

Y: Tam olarak film müziklerini değil. Bazen ortama katkısı olsun diye müzik kullandığı olmuştur. Esas müzik film tamamlandıktan sonra yerine konurdu.

S: Leone'nin senaryosunu sizin yazdığınız İKÇ'nin devamını neden çekmediğini biliyor musunuz?

Y: Esas neden bana olan kızgınlığıydı. Filmin prodüktörü sadece adını "Sergio Leone Sunar" olarak kullanabilmek için 1 milyon dolar önermişti, Leone benim para kazanmamı istemediği için teklifi reddetti.

S: İKÇ'nin bütün bütçesini anımsayabiliyorsunuz?

Y: 1.2 ile 1.3 milyon dolar arası bir şeydi.

S: Kendi tecrübelerinize dayanarak Sergio Leone'yi öteki yönetmenlerle karşılaştırabilir misiniz?

Y: Sizin de bildiğiniz gibi aksiyon filmlerinde çok iyiydi. Ama böyle bir kıyaslama yapılamaz. Her yönetmenin kendi kişiliği vardır.

İyi, Kötü ve Çirkin

İKİNCİ RÖPORTAJ: 2 Mayıs 1998

S: Sizin de çalıştığınız Leone westernlerindeki değişik zaman kullanımının kimin fikri olduğunu sormak istiyorum. Yani o zamanın yavaş ritimle kullanımı, iki olayın aynı anda sekanslarla gösterilmesine benzer bir şekilde verilmesi, İKÇ'in sonunda olduğu gibi, uzun müzikler, bakışmalar eşliğinde özellikle uzatılmış düello sahneleri, vb.

Y: Bütün bunlar Leone'in üslubuydu. Yavaş bir yönetmendi.

S: Bütün o sahneler orijinal senaryo da yer alıyor muydu yoksa Leone'nin çekimler sırasında yarattığı şeylerdiler?

Y: Bir yönetmenle çalışırken doğal olarak onun üslubundan haberdarsınızdır. Senaryoyu hazırlarken yazmanız gereken "ikisi mezarlıkta karşılaşırlar, önce birisi daha sonra öteki ateş eder"dir. Sonra yönetmen bir sürü film çeker ve kendi kişisel zamanlamasının ardından montajda herşeyi bir araya getirir.

S: Yani İKÇ'de ki o mezarlık sahnesinin ayrıntılarını senaryoda belirtmemiştiniz?

Sergio Leone o filmi kamera ile yazdı. 100,000 metre film çekti ve montaj odasından o şekliyle çıktı.

Aklı başında hiçbir yönetmen başka bir yönetmenin prodüktörlüğünü kabul etmez. Özellikle bu prodüktör Sergio Leone gibi kaba, ukala ve cahil olursa.

Y: Hayır, bütün o detaylar yazılmaz. Özellikle Sergio Leone gibi bir yönetmenle bu imkansız. Sergio Leone o filmi kamera ile yazdı. 100,000 metre film çekti ve montaj odasından o şekliyle çıktı. O sekans filmin en şaheser bölümü, öyle değil mi?

S: Kesinlikle öyle. Zaten bende o yüzden böylesine detayları soruyorum.

Y: Zaman zaman bir yazar olarak "Kapıyı açar, durur, bir ses işitir, kamera yüzüne yaklaşır. Artık panik içindedir. Bir adım atar" gibi detayları veririz. Bu tip sahneler kısa bir zaman diliminde yer alır. Ama yüzlerce metre genişliğinde, 3000 mezar taşının bulunduğu bir mezarlıktan bahsediyorsak, sadece birkaç cümle yazarsınız ve gerisini yönetmenin performansına bırakırsınız.

S: İKÇ'de kareyi dondurup açılış karakterlerini kırmızı el yazısı ile yazmak kimin fikriydi?

Y: Sanırım jenerik sorumlusunun fikriydi, Leone beğendi ben de onayladım.

S: YGA'yı Sam Peckinpah'ın yönetmesinin düşünüldüğü doğru mu?

Y: Sergio Leone yönetmen olarak ilk Peter Bogdanovich'i düşünüyordu. Aklı başında hiçbir yönetmen başka bir yönetmenin prodüktörlüğünü kabul etmez. Özellikle bu prodüktör Sergio Leone gibi kaba, ukala ve cahil olursa.

S: Leone Peckinpah'ı kişisel olarak tanır mıydı?

Y: Birbirlerini tanır ve nefret ederlerdi.

S: Leone'nın Coburn ve Stegier'ın itirazları yüzünden filmi yönetmek zorunda kaldığı doğru mu?

Y: Tabii, başka bir çözümü kabul etmediler.

S: Amerikan iç savaşı bile sizin İKÇ senaryonuzun bir parçasıydı değil mi?

Y: Evet, doğal olarak. Daha önce Vittorio Gassman ile 1959 Venedik Film Festivalinde çok başarılı olan *La Grande Guerro* (Büyük Savaş) isimli bir film yapmıştım. Film 1'nci Dünya Savaşını konu alıyordu ve bana western yapma konusunda ilham kaynağı oldu. İç Savaş döneminde üç serseri. İKÇ'nin fikri böyle çıktı ortaya.

S: Leone'nin filmlerinin "spagetti western" olarak adlandırılmalarına çok üzüldüğü doğru mu?

Y: Doğal olarak kendisine bir saldırı olarak aldı bu durumu. Ama western çekmeye son vermesinin nedeni bu değil. Filmlerinin dünya çapındaki başarısından sonra bu hakareti Sergio Leone haketmemişti.

S: Bir çok yönetmenle çalıştınız. Tecrübelerinize dayanarak Leone'yi diğerleri ile karşılaştırmanız mümkün mü?

Y: Onu diğerleri ile kıyaslayabileceğimi sanmıyorum, çünkü o çok özel biriydi. Kendine has bir kişiliği vardı. İşine çok önem veren, çok yetenekli ama aynı zamanda şımartılmış bir çocuk. Her filminde o film hayatının filmiymiş gibi çalışırdı. Kılı kırk yaran, son derece profesyonel biriydi. Belki de fazlasıyla öyleydi.

S: Çeşitli söyleşilerinden çıkardığım kadarı ile Eastwood'dan da nefret ediyormuş.

Y: Beraberlerken ettiğini sanmıyorum. Yönetmenler genellikle başarıyı diğerleriyle paylaşmak istemezler. Leone eleştirmenlerin ve seyircilerin filmlerini Clint Eastwood'la özdeşleştirdiklerini sezmeye başlamasıyla Clint Eastwood'dan nefret etmeye başladı. Son westerni [*Bir Zamanlar Batıda*] için Charles Bronson'ı seçmesi de bu yüzden. Ama işin aslına bakarsak bir çok yönetmen böyledir. Bir çok yönetmenle çalıştım ben. Başarıyı aktörle paylaşmak istemezler. Amerikalılar bu konuda farklılar. Onlar yıldızların peşindeler. Herkes bir DeNiro, Pacino ya da Dustin Hoffman ile film yapmaktan son derece memnun ve gurur duymakta. Adamlar yönetmenin kafasına çıkıyorlar. Seyirciler yıldızların peşinde, onlar için yönetmenin zerre kadar önemi yok. Sergio kendisini çok önemli sanır. Bir gün Frederico Fellini telefon etti bana. Gülüyordu. "Ne oldu Frederico" diye sordum. "Biliyor musun" dedi "Birkaç dakika önce Sergio Leone aradı beni ve dedi ki 'Frederico, sen ve ben gerçek İtalyan film yönetmenleriyiz' Adam kendisini benimle kıyaslıyor." Ben de gülmeye başladım. [*Gülümsemeler*]

S: Eleştirmenlerin İtalyan sinemasının 1960'lardaki başarısının, özellikle Sergio Leone filmlerinin, ardında Amerikalılar'ın İtalya'da çektikleri 'kılıç ve sandalet' filmlerinden kalan

bıraktıkları teknolojiye bağlı olduğu yönündeki görüşlerine katılır mısınız?
Y: Size bir şey söylememe izin verin: Ben Venedik'liyim ve bu nedenle İtalyanlara özel bir hayranlığım olduğu söylenemez. İşin gerçeği şu ki, film endüstrisinde çalışan İtalyanlar'ın Amerikalılardan bir şeyler öğrenmeye ihtiyaçları yok. Belki onlar Amerikalılar'a bir şeyler öğretebilirler. Ve laflarımda herhangi bir şovenlik belirtisi aramayın çünkü İtalyanlardan nefret ederim.
S: Türkiye'de insanların bu büyük İtalyan filmlerinden çok hoşlandığını söylemeliyim.
Y: Size bir şey söyleyeyim mi? Mario Monicelli ile, Pietro Germi ile çok başarılı filmler yaptım. Bence Sergio Leone ile yaptığım filmler hayatımda yaptığım en başarılı filmler değildi.
S: Niye?
Y: Çünkü onları sol elimle yazdım. Şaka olsun diye yazdım. Cannes'da, Venedik'te ödül alan filmler yazdım. O senaryolarla kağıt üzerine aylarca uğraşırdık. BDDİ'yi yazmak ne kadar zamanımı aldı biliyor musunuz?
S: Ne kadar?
Y: Dokuz gün. Peki ya İKÇ ne kadar zamanımı almış olabilir?
S: Bilemeyeceğim. Ne kadar?
Y: Onbir gün.
S: Bütün hikaye ve senaryo beraber mi?
Y: Evet, evet.
S: Leone'nin western çekmeye girişmeden önce Amerikan tarihi, insanların yaşayış biçimleri, giyinişleri ve diğer konular hakkında Çok detaylı araştırmalar yaptığı doğru mu?
Y: Evet, ben de oradaydım. Washington'daki Kongre Kütüphanesi'nde yaptığım araştırmalar onlar.
S: Siz Leone ile beraber miydiniz yoksa kendi başınıza mı çalıştınız?
Y: Leone benimleydi ama çoğunlukla otelde kaldı. Ben kütüphanede çalışıyordum.
S: Leone'nin kameramanlarının işlerine doğrudan müdahale ettiği doğru mu?
Y: Yaptığı işi çok iyi biliyordu. Babasının yönetmen olmasından dolayı daha bir yaşından itibaren film dünyasının tozunu yutmaya başlamıştı. Sinema ile ilgili ne varsa biliyordu diyebilirim.

İyi, Kötü ve Çirkin

ÜÇÜNCÜ RÖPORTAJ: 13 Mayıs 1998

S: Leone'nın filmlerinde diyaloglar nasıl yazılıyordu? Bu soruyu senaryoları İtalyanca yazdığınızı varsayarak soruyorum.
Y: İtalyanca yazıyordum, senaryo son şeklini aldıktan sonra İngilizce'ye çevriliyordu.
S: Senaryonun çevrilme aşamasına da katılıyor muydunuz?
Y: Ara sıra çevirmen Mickey Knox'la konuşurdum.
S: O meşhur kısa ve vurucu espriler kimin fikriydi?
Y: Benim. Bütün diyalogları ben yazdım.
S: İki dili de bilen bir kişi olarak çevirilerden hoşnut kalmış mıydınız?
Y: Evet, çünkü çalışmalar sırasında herkes katkıda bulunuyordu. Örneğin, Clint Eastwood bile arada sırada "Luciano, çeviri böyle daha iyi oldu" gibisinden fikir beyan ederdi.
S: Çekimler sırasında orijinal senaryodan uzaklaşıldığı ya da bir takım değişikliklere gidildiği olur muydu?
Y: Hayır, asla. Sergio Leone'nin sitili öyleydi. Hiçbir zaman senaryoyu değiştirmezdi.
S: Filmlerin seslendirilmesi sırasında meydana gelenlerle ilgili bazı komik ayrıntılar okuduğumu anımsıyorum: örneğin Leone'nin İngilizce bilmeyen aktörlere çekimler sırasında 10'a kadar saymalarını söyleyip daha sonra üstüne dublaj yaptırması gibi...
Y: Evet, zaman zaman bazı ikincil karakterler için uygulamıştır.
S: Leone'nin filmlerindeki bazı dinsel ve aile merkezli bir takım örtük mesajlar ve semboller olduğuna dair bir çok yazı yayınlandı. Bunlar daha önceden planlanıyor muydu, yoksa

Biz seyirciler için hikayelerimizi basit bir biçimde yazıyoruz ve filmlerin başarısı da haklı olduğumuzu gösteriyor. Yani işin içine felsefe falan katmadan...

filmlerin yapısı içinde zaten var olan ve içgüdüsel bir biçimde ortaya çıkan şeyler miydi?

Y: Hiç ilgisi yok!.. Frederico Fellini bir zamanlar bana "eleştirmenlerin filmlerimde bu kadar çok anlamlar bulmaları beni hayrete düşürüyor. Ben beni mutlu ettiği için film yapıyorum. Eğlenceli olduğu için film yapıyorum sonra bu adamlar içinden bir sürü ima ve felsefe çıkarıyorlar" demişti. Bu işimizin garip bölümü. Sergio Leone'nin bir felsefesi olduğunu düşünebiliyor musunuz? Hadi canım!

S: Yani Leone'yi bir entelektüel olarak görmüyorsunuz.

Y: Hem de hiç! Sette çok iyi bir yönetmendi ama o kadar!!

S: BDDİ ve İKÇ'i ilk defa izlediğimde öteki basit western hikayelerine pek benzemeyen, kolay kavranamayan konuları işlediğini düşünmüştüm. Eğer öyle olduklarını düşünürsek seyirciyi bir parça muallakta bırakma fikrinin kimden çıktığını sorabilir miyim?

Y: [*Sesi biraz sinirli*] Bakın, olmayan bir şeyden felsefi sonuçlara varmaya çalışıyorsunuz. Biz seyirciler için hikayelerimizi basit bir biçimde yazıyoruz ve filmlerin başarısı da haklı olduğumuzu gösteriyor. Yani işin içine felsefe falan katmadan, bilmem anlatabiliyor muyum? Film kariyerim boyunca 100 civarında film yaptım ve bu filmlerin çoğu Cannes ve Venedik film festivallerinde ödüller kazandı. O filmler içinde belki bazı şeyler bulmak mümkündür ama westernlerde hayır!! Tamam, hiç kimse BDDİ'deki kadının albayın kızı mı yoksa kızkardeşi mi olduğunu anlayamıyor çünkü bu açık bir şekilde verilmedi. Ama sanırım Sergio Leone'nin filmleri hakkında gerektiğinden fazla konuştuk. Bir kitap yazmakta olduğunuzu anlıyorum ama daha fazla ne anlatabilirim ki? Sevdiğim bir sürü filmim var. Sergio Leone ile yaptığım filmler tecimsel olarak başarılı filmlerdi, hepsi bu.!!

S: Leone bazı röportajlarında çektiği western filmlerinin fikirlerine kaynak olarak Sicilya kukla geleneğini göstermişti. Bu olgunun sizin senaryo yazımınıza ve onun filmlerine yansıması nasıl oldu?

Y: Sergio başarılı oluşuna o kadar şaşırmıştı ki kendini çok ciddiye almaya başladı ve öyle bir an geldi ki kendisini Bernard Shaw ile Karl Marx arasında bir yerde görmeye başladı.

Sergio başarılı oluşuna o kadar şaşırmıştı ki kendini çok ciddiye almaya başladı ve öyle bir an geldi ki kendisini Bernard Shaw ile Karl Marx arasında bir yerde görmeye başladı..

S: Daha önce Leone'nin filmlerine biraz gönülsüzce yaklaştığınızı belirtmiştiniz. YGA'da da benzer bir şeyler sezinlediğimi söylemek istiyorum. Oldukça değişik bir ton ve karakterlerle yüklü, önceki westernlerinde bol miktarda bulunan heyecanı taşımayan farklı bir film YGA.

Y: YGA'da bir sürü kişi çalışıyordu, Sergio Donati gibi. Tiplerin ortaya çıkıp birbirlerine ateş ettiği birbirine benzeyen western sahnelerinden gına gelmişti. Tam anlamıyla saçmalıktı. Bu tür filmlerden kaçıp kurtulmak istediğim anlardı onlar.

S: Basın ve eleştirmenlerin kendi hakkında yazdıklarını okudukça mı küstahlaşıyordu Leone?

Y: Doğal olarak. Sergio Leone'yi gazeteciler ve eleştirmenler sayesinde keşfetti. Kendini buldu yani..

S: Sizin de bildiğiniz gibi Leone en politik aktörlerden biri olan Gian Maria Volonte ile de çalışmıştı...

Y: [*Gülerek*] Ama Leone filmlerinde değil.

S: Leone ile Arrighi Columbo [BDDİ'nde Leone'nun ki ilk prodüktörü] arasındaki hikaye ile ilgili bir şeyler biliyor musunuz? Columbo'nun Leone'yi tek kuruş bile ödemeden bir film daha yapmaya zorladığı söyleniyor, gerçek payı var mı bu söylentilerde?

Y: Evet, duymuştum bu hikayeyi. Leone'nin bir devam filmi için Columbo ile anlaşması vardı. Ama Grimaldi ona fazla para verince Leone sözünü tutmadı, o da Leone'yi mahkemeye vermeye çalıştı.

S: Bu konuyla ilgili okuduğum kitaplarda hikayenin farklı anlatıldığını biliyor musunuz?

Y: Aslına bakarsanız umurumda değil, çünkü bu konu ilgi alanımda değil. Benim ilgilendiklerim Chaplin, Billy Wilder, Bergman ve Truffaut.

S: Leone'nin İKÇ'de komik sahnelere referans olarak Chaplin tarzı komediyi referans olarak vermesine ne diyorsunuz? Ayrıca bazı kaynakların da belirttiği gibi İKÇ'i yazarken Monseut Verdoux'ya gönderme yaptınız mı?

Y: Hayır, hayır İKÇ'i 11 günde yazdım ve hiçbir şeye gönderme yapacak vaktim yoktu. Demek istediğim, Charlie Chaplin'e onu bir western'e bulaştırmayacak kadar çok saygım var benim.

S: Bu türe çok önemli katkılarda bulunmuş bir kişi olarak size İtalyanların neden çok kısa bir sürede yüzlerce western çektiklerini sormak istiyorum.

Y: Çünkü çok ucuza mal oluyorlar ve iyi para kazandırıyorlardı. Leone'dan sonra İtalya'da kaç western çekildiğini biliyor musunuz?

S: Sanırım 500 civarında olmalı...

Y: 800 tane. Leone'nın yaptığı iş 10 yıl boyunca 10000 kişiye iş imkanı sağladı. Onun bir aziz olduğunu bile söyleyebiliriz bir anlamda.

S: *"Man with No Name"* (İsimsiz Adam) imajını yaratan kimdi? Leone mi yoksa Eastwood mu?

Y: Leone'ye pek sıcak bakmıyorum ama hakkını vermek gerekir, hepsi onun fikirleriydi.

S: Bütün söylediklerinizden sonra bu soruyu sormam gerektiğini hissediyorum: Leone'nun hayatında hiç samimi, gerçek bir dostu var mıydı?

Y: Evet, vardı.

S: Kim?

LV: Sergio Leone. [*gülüşmeler*]

S: Leone, Peckinpah filmlerini nasıl değerlendiriyordu?

Y: Bilmiyorum.

S: Terence Hill'in *My Name is Nobody*'de (Benim Adım Hiçkimse) de bir Kızılderili gömüsünde rastladığı mezar taşında Peckinpah'ın adına rastladığı sahneyi anımsıyor musunuz?

Y: Evet, biliyorum o sahneyi. Peckinpah için hissettiklerinin yansıması. O sahneyle anlatmak istediği şuydu: "Leone Peckinpah'ı mezara koydu, çünkü Leone ondan daha iyi".

S: İkisinin ortaklaşa çektiği bir filmin senaryosunu yazdığınızı düşünebiliyor musunuz?

Y: Olmazdı, çünkü birbirlerini boğazlarlardı.

S: Leone eğer Clint Eastwood'u keşfetmeseydi kimi seçerdi acaba?

Y: Leone'nin başarılı yönlerinden biri de Clint Eastwood ve Lee Van Cleef gibi çok iyi yüzlere sahip karakterleri bulabilmesiydi. Clint Eastwood'u bulduğu için şanslıydı. Ama eğer Eastwood'u bulamasaydı kesin başka birini bulurdu ve o başka biri de en az Eastwood kadar başarılı olurdu.

S: Leone'nin elinin sıkılığı hakkında konuşmak istiyorum biraz da. Ben de çeşitli kaynaklardan onun gerçekten cimri birisi olduğunu duydum ama öte yandan aynı kişinin büyük Havana puroları içip, lüks arabalar satın alan ve 17.yüzyıl'a ait antikalar toplayan bir tarafı da var. Söylenildiği kadar cimri biri nasıl olup da bu tip şeylere dünyanın parasını harcayabilir?

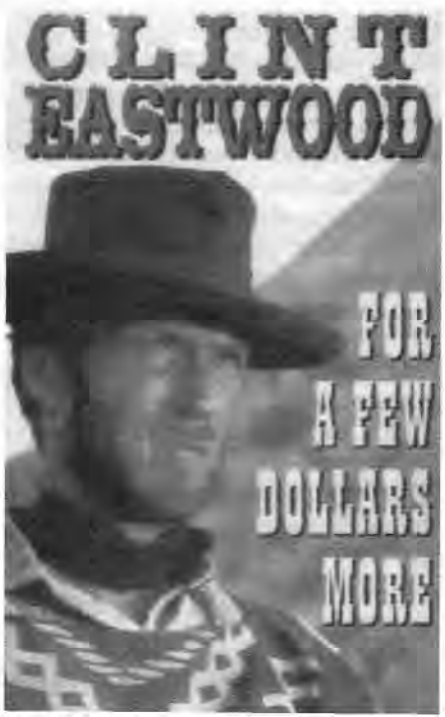
Y: Leone puro içmeyi benden öğrendi. Arabalara gelince, ilk Masserati'sini bende de bir tane olduğu için satın aldı. Kendisine bir randevu verdiğinizde zaman zaman iki saat geç kalırdı. "Sergio" diye sordum, "Ne oldu?" "Benzinim bitti de" diye yanıtladı beni çünkü böylesine benzin tüketimi olan bir araba için sadece 2 dolarlık benzin alıyordu ve doğal olarak da yarı yolda kalıyordu.

S: Şunu söyleyebilirim ki, sizden ve diğerlerinden duyduklarım doğrultusunda Leone'nin yaşamından çok iyi bir film yapılabileceği sonucuna vardım. Bayağı ilginç bir film olurdu herhalde.

Y: Hayır, sanmıyorum. Onun hayatının hiçbir dramatik yönünü göremiyorum.

S: Dramatik bir film olması gerekmiyor.

Y: Komik bir yanını da göremiyorum. Son derece basit bir hayattı onunki.



Leone'nin başarılı yönlerinden biri de çok iyi yüzlere sahip karakterleri bulabilmesiydi. Eastwood'u bulamasaydı kesin başka birini bulurdu ve o başka biri de en az Eastwood kadar başarılı olurdu.

Ünlü Bir Öykünün Öyküsü: caligari

Hans Janowitz
çeviri: Kaya Özkaracalar

Ne zaman bir mimari yapı ünlü olsa, kamuoyu önce fikri ortaya çıkarıp geliştiren, bütün yapıyı ayrıntılarıyla birlikte tasarım ve hesap eden bir mimarın varolduğunu bilir. Mimarın planlarını yaşama geçiren mühendis ve parayı sağlayan müteahhit genellikle böyle bir eserin yaratılışını sahiplenmezler eğer fikrin ilk ortaya çıkışına katılmamışlar ya da girişimi başlatmamışlarsa.

Sinemada tersi sözkonusudur. Kamuoyu bir yönetmeni herzaman, yapımcıyı bazen bilir ama bütün eseri ilk düşünen ve planlayan "mimarı" bilmez.

Filmlerdeki bu mimar, senaristtir.

Şimdi *Dr. Caligari'nin Kabini* filminin öyküsünün gerçek öyküsünü aktarmak istiyorum.

Dr. Caligari, savaşa karşı olan muhaliflerini silah altına alarak cepheye süren, nefret ettiğimiz iktidarı simgeliyordu.

Carl Mayer ve ben senaristlerdik, Robert Wiene yönetmen ve Erich Pommer senaryomuzu satın alan şirket adına yapımcıydı. Kimse bize bu öyküyü yazma görevini vermedi. Filmin gerçek mimarları, ilk fikrin ortaya çıkışından çekim senaryosunun son cümlesine kadar bu iki yazardı, başka kimse değil.

Dekorların, her zamankinden farklı olarak, tual üzerine boyanması fikri bile senaryodaydı; senaryoya ben aynen şu sözcükleri yazmıştım: "Manzaralar, Kubin'in tabloları stilinde boyanacak."

Bu özgün ressam o kadar az tanınıyordu ki yanlışlıkla kübik yerine Kubin yazdığım sanıldı ve bu yanlış anlama sayesinde kübizm sinemaya girme ve popüler olma fırsatını buldu.

[...]

Öykü, savaş sonrası atmosferi, dünya savaşının anılarının aklımızda, yüreğimizde ve hatta kemiklerimizde canlı olarak kalmasını yansıtıyordu.

Devlet Otoritesi bizi çılgın bir savaşa katılmaya zorlamıştı. Bizim oyunumuzda bu, üzerine araştırmalar yaptığı katilin kişiliğine bürünerek çıldıran Belediye Akıl Hastanesi'nin Müdürü olan yaşlı profesör ve büyük psikiyatrist tarafından simgeleniyordu. Senaryonun tamamlanmasından yıllar sonra bu bilinçaltı niyetimizin farkına vardık, yani Dr Caligari ile [cinayet işlemeye yönelttiği ve sonunda kendisi de ölen - *çn*] Cesare arasındaki ilişkinin açıklamasının: Dr Caligari, savaşa karşı olan muhaliflerini silah altına alarak cepheye süren, nefret ettiğimiz iktidarı simgeliyordu.

Süvari olarak görev yaptığım 5.5 yılın 4.5 yılını dünya savaşında geçirdim. Küçük kardeşim Franz savaş çılgınlığına karşı mücadele veren bir şairdi ve nefret ettiği bir hükümet uğruna 1917'de İtalyan cephesinde, Alpler'de öldü. Onun kaybının acısını hiç unutamadım ve çıldırmış, insanlıkdışı iktidarlara bir daha hiç güvenemedim.

[...]

1918 Temmuz'unda Berlin'deydim. Bir tiyatroda Carl Mayer beni Jane ile tanıştırdı. Nişan töreninden sonra silah altına alınarak cepheye gönderilen ve muharebede ölen nişanlısı için yas tutuyordu. Bu 21 yaşındaki kızın yüzünde bir dulun kara peçesi vardı, benim kolumda ise kardeşimin anısına taktığım kara kurdele. Bize birlikte bir film senaryosu yazmamızı o önerdi.

[...]

Peki bu Carl Mayer kimdi? Uzun

geceler boyunca bana savaşa gitmemek amacıyla deli raporu alabilmek için, onu sahtekarlıkla suçlayan bir psikiyatristle nasıl uğraşmak zorunda kaldığını anlatmıştı. Çıldıran bir anavatan uğruna öldürmeyi öğrenemezdi.. Yalnızca düşmanları tarafından değil, en iyi, en kahraman oğulları tarafından bile suçlanan bir anavatanın üniforması içinde bir kukla olamazdı. Bu oğullar pek çok cephede savaşıyorlardı. Kendi kardeşleri onları anlamıyor ve onlara düşman kesiliyordu. Savaşın çılgınlığına karşı, kendi halklarının, devletlerinin, liderlerinin çılgınlığına karşı savaşanlar cephedeki askerlerden daha zor koşullar altında mücadele ediyorlardı.

[...]

Savaştan sağlam çıktığımdan emin miydim? Bu gülünç derecede inanılmazdı. Eğer hayatta kaldıysam bu ölen kardeşimi, ölen kardeşlerimi anımsamak ve başka cinayetlerin, ki artık bana göre bütün savaşlar cinayetti, bir daha yaşanmamasını sağlamak içindi.

Böylece yeniden asker oldum, bu kez savaştan sonra, savaşa karşı savaşan bir asker; çünkü savaş çığırtkanları bir gün bile gecikmeden yeniden gizlice harekete geçmişlerdi.

Onlarla gazeteler, dergiler, oyunlar ve filmler aracılığıyla savaşmaya başladım.

New York Halk Kütüphanesi koleksiyonundaki 1941 tarihli daktilo metnin bazı bölümlerini ek olarak içeren *The Cabinet of Dr. Caligari* (ed. Mike Budd, Rutgers University Press, 1990), sf. 221-230; daha önce *Patika* dergisi no. 22, sf. 6'da yayınlanmıştı.

nostromo 4. sayı

Post-apocalyptic (Kıyamet Sonrası) Filmler, Ed Wood ve Plan 9 From Outer Space, Bilimkurgu Edebiyatında Cinsellik, Öykü Yarışması Sonuçları, Anılar, Çizgi-romanlar...

Atılgan Kitabevi, İstiklal Cad. Atlas Pasajı no.24 Beyoğlu İstanbul. e-posta: nostromosf@hotmail.com

Patika, 8. yılında Gümüş Sayı'ya (25. sayı) ulaştı...

Patika

Karaahmet sokak 27/3 Aydınlıkevler Ankara. e-posta: patikadergisi@hotmail.com

Halkinanışından Edebiyata Vampir İmgesi

vampir dosyası

Kaya Özkaracalar

Mezarından kalkarak kan içen ölüler biçimindeki vampir inancı aslolarak Doğu Avrupa kökenlidir.

Değişik Kültürlerdeki Vampir Benzeri Varlıklar

Vampir imgesi, popüler kültürdeki yaygınlığını Dracula filmlerine borçludur. Dracula, Tarzan ile birlikte, beyazperdede en çok boygösteren kahramanların başında gelir. Saptayabildiğim kadarıyla, sessiz sinema döneminden bugüne kadar ABD'den Uzak Doğu'ya kadar dünyanın dört bir yanında 100'den fazlası 'Dracula filmi' olmak üzere 700'den fazla vampir filmi çekilmiştir.

Kan içen canavarlara ilişkin inançlara, efsanelere ve mitolojilere dünyanın hemen hemen her köşesinde çok eski çağlardan beri rastlanmıştır. Mezarından kalkarak kan içen ölüler biçimindeki vampir inancı ise aslolarak Doğu Avrupa kökenlidir. Ancak dünyanın her köşesinde vampir keşfetmeye hevesli bazı vampir meraklılarının dikkatsizce düştükleri hatalara düşmemek için başka kültürlerdeki örneklerden bazılarının vampirden ziyade hayaletlere ya da dirilerek insan yiyen ölüler olan zombilere ya da başka canavarlara çok daha yakın olduğuna dikkat etmek gerekir. Örneğin Hindistanlı yazar Alok Bhalla, reenkarnasyon (öldükten sonra ruhun başka bir bedene geçmesi) inancının dinin içsel bir parçası olduğu Hindistan'da Batılı araştırmacıların kan içen bir Hint tanrısını vampir olarak değerlendirmelerini çok yanlış sonuçlar veren bir etno-merkezlilik olarak eleştirir. Diğer kültürlerin inançlarındaki bu tür varlıkların çoğu ya kan içmelerine karşın mezardan kalkmış değillerdir ya da mezardan kalmış ölüler olmalarına karşın kan içmek yerine insanları parçalamakta, iç organlarını yemektedirler.

Öte yandan kimi bölgelerde gerçekten de vampir niteliklerini taşıyan varlıklara ilişkin inançlar vardır. Örneğin Malezya'da doğum sırasında ölen kadınların *langsuyar* adında uzun saçlı ve uzun tırnaklı çok güzel, uçan vampirlere dönüşeceğine ve *langsuyar*ların, boyunlarındaki bir delik üzerinden çocukların kanını içeceğine inanılır. Bir *langsuyar*ın yakalanması durumunda saçları ve tırnakları kesilip boynundaki deliğe doldurularak normale dönmesi sağlanabilirdi. Ancak böylesi normalleştirilmiş *langyuar*ların bile danslı bir eğlence sırasında kendilerinden geçerek eski hallerine döndüğüne ilişkin öyküler anlatılırdı. Ölü doğan bebeklerin ise *pontianak* denilen kan içici vampirlere dönüşeceğine inanılırdı. Doğum sırasında ölen kadın ve bebeklerin vampirleşmesini engellemenin yolu ise koltuk altlarına yumurta, ağızlarına cam boncuklar koymak ve avuçlarına iğne batırmaktı.

Bu arada çingeneler de intihar, kaza, vb. doğal olmayan nedenlerle ölüp dirilen ve insanların kanını içmek dahil çeşitli biçimlerde zarar veren kimselere *mullo* derler; bir *mullo*nun eski karısıyla birlikte olmasından doğan çocuğa da *dhampir* denilir. Ancak *mullo* inancına vampirlik niteliklerinin eklenmesinin, bu göçebe toplumun bulundukları bölgelerdeki inançları kendi inançlarına yedirmelerinin bir sonucu olduğu sanılır.

Vampirler

Vampir sözcüğü muhtemelen Slav

kökenlidir. Slav dil ailesine mensup pek çok dildeki bu sözcüğü karşılayan sözcükler, *upir* ya da benzer bir kökten gelmektedir ancak bu kökün ne anlama geldiği bilinmemektedir.

Vampirlerle ilgili ilk kayıtlara 18'nci yüzyılda Batılı yetkililerin Doğu Avrupa'da tuttuğu raporlarda rastlıyoruz. Bu raporlar Batı'da büyük bir ilgi yaratacaktı. Önce 1693'te Polonyalı bir rahip, Sorbonne üniversitesine vampir teşhisi konulan kişilere ne yapması gerektiğini sordu. Aynı yıl bir Fransız gazetesinde Polonya'daki vampir vakalarıyla ilgili haberler yeraldı.

Kayıtlardaki vampir vakalarının en ayrıntılılarından birisi o dönemde Avusturya'nın denetimi altındaki Sırbistan'da 1729 yılında yaşanan olaydır. 62 yaşında ölen Peter Plogojowitz adlı bir Sırp köylüsünün ölümünden birkaç gün sonra oğluna görünerek yiyecek istediği, bu isteği reddeden oğlunun daha sonra ölü bulunduğu; Plogojowitz'in geceleri pek çok kişiyi boyunlarından ısırarak kanlarını içtiği ve bir süre sonra dokuz kişinin esrarengiz biçimde öldüğü haberleri üzerine köyü ziyaret eden yöredeki yetkili bir askeri komutan, Plogojowitz'in mezarının açılması emrini vermişti. Plogojowitz'in gözleri açık, teni canlı, tırnakları ve saçları biraz uzamış, ağzının kenarı kanlanmıştı ve belli belirsiz nefes alıyordu. 'Vampirin' göğsüne kazık çakılınca her tarafa kan fışkırdı. Ceset daha sonra yakıldı. Bu olayla ilgili bilgiler, Fransa ve İngiltere'ye de aktarılacaktı.

Ancak vampirlerle ilgili tartışmaların patlak vermesine asıl neden olan en ünlü vaka Arnold Paole vakasıdır. 1731'de yine Sırbistan'ın bir köyünde 17 kişinin vampir saldırısı nedeniyle öldüğünün sanıldığı haberinin Viyana'ya ulaşması üzerine imparator bölgeye bir müfettiş gönderdi. Müfettişin denetiminde açılan bir mezardaki kişinin yarı-canlı olduğu görüldü. Bu köyde birkaç yıl önce Arnold Paole adlı bir kişinin Osmanlı hakimiyetindeki topraklarda askerlik yaparken bir vampir tarafından ısırılmış olduğunu çevresine söyledikten bir süre sonra bir kaza sonucu öldüğünü ve bu ölümün ardından dört kişinin daha ölmesi üzerine Paole'nin mezarının açılarak göğsüne kazık çakıldığını öğrenen müfettiş bulgularını imparatora rapor etti. Rapor, bütün Batı Avrupa'da duyuldu.

Almanya'da üniversitelerde Plogojowitz ve Paole vakaları üzerine yapılan uzun ve hararetli tartışmaların ardından vampir diye birşeyin gerçekte var olamayacağı sonucuna varıldı. Ama Dom Augustin Calmet adında bir Fransız din adamının o döneme kadar kayıtlara geçen bütün vampir vakalarını derleyip toparladıktan sonra bu konudaki tartışmaları değerlendirerek vampirlerin gerçekten de varolduğu ihtimalinin reddedilemeyeceği sonucuna vardığı 1746 tarihli çalışması yine de 'bestseller' oldu.

Bugün uzmanlar, belli koşullar altında bazı cesetlerin mezardaki vampirlere atfedilen özellikleri gösterebileceğini bildiriyorlar.

Halk inanışındaki vampirden edebiyattaki vampir temasına geçmeden önce, 17 ve 18'nci yüzyıllarda Doğu Avrupa halk inanışındaki vampirlerle 19 ve 20'nci yüzyıllarda Batı edebiyatındaki vampirler arasında bazı farklar olduğunu belirtmek gerekir. Öncelikle halkinanışındaki vampirler kont ya da kontes gibi soylu sınıfından değil, orta ve alt gelir gruplarından geliyorlardı. Ayrıca hiçbir zaman insan içine karışarak normal bir hayat yaşıyor görüntüsü vermiyorlardı. Vampirlerin gölgelerinin ve aynada görüntülerinin olmaması, yarasaya dönüşebilmeleri ve olağanüstü güçlü olmaları da *Dracula* romanıyla ortaya çıkan bir olguydu. Ancak *Dracula*'da ön plana çıkan sarmısağın gerçekten de dünyanın pekçok yerinde olduğu gibi Doğu Avrupa'da bütün kötü ruhlara, vb. karşı etkili olduğuna gerçekten de inanılıyordu.

Halkinanışındaki vampirler kont ya da kontes gibi soylu sınıfından değil, orta ve alt gelir gruplarından geliyorlardı.

Vampirin Edebiyata Girişi

Vampir imgesi bugün, tamamen değil ama büyük ölçüde, Dracula ile özdeşleşmiş durumda. Hatta vampir imgesinin modern popüler kültürde yaygınlaşmasını, bu romanın

Varney the Vampyre

Holywood tarafından beyazperdeye uyarlanmasına borçlu olduğu rahatlıkla söylenebilir. Dolayısıyla, dar kalıplarla bir edebiyat ürünü olarak kalitesi tartışılır olmasına karşın, bir kültür öğesi olarak bu romanın önemi, aşağıda göreceğimiz gibi çok farklı algılamalara olanak tanıyan metafor zenginliği sayesinde büyüktür. Ama bu romanı ele almadan önce, onun beslendiği imgelere kısaca gözatmakta yarar var.

18'nci yüzyılın ilk yarısında Orta ve Doğu Avrupa'daki Batılı yetkililerinin, mezarından kalkarak kan içen ölülere ilişkin duyumlar hakkında tuttuğu raporlar yukarıdaki bölümde belirtildiği gibi Batı'da büyük yankı uyandırmıştı. Aydınlanma'nın iyice sağlamlaşmasıyla birlikte vampir inancı birkaç on yıl içinde yaygınlığını yitirdi; resmi yetkililer ve halk arasında vampir inancının etkisi azalırken vampirler artık edebiyatta başgöstermeye başladılar.

Romantik şiirlerde vampirlik, sevgilisini tüketip bitiren aşıklara ilişkin bir metafor olarak kullanılıyordu. Çekici ama tehlikeli kadın anlamındaki 'vamp' sözcüğü, vampirin bu bağlamda kullanılışının bir mirasıdır.

İlk olarak dönemin romantik edebiyatçıları eserlerinde vampir imgesine sıkça yer verdiler. Bunlara örnek olarak Goethe'nin 1797 tarihli 'Die Braut von Korinth (Korentli Gelin)' adlı baladı ve Byron'ın 1813 tarihli 'The Giaour (Gavur)' adlı şiiri verilebilir. Ancak korku edebiyatıyla pek ilgileri olmayan bu şiirlerde vampirlik, daha çok sevgilisini tüketip bitiren aşıklara ilişkin bir metafor olarak kullanılıyordu. Günümüzde çekici ama aynı zamanda tehlikeli kadın anlamında kullanılan 'vamp' sözcüğü, vampirin bu bağlamda kullanılışının bir mirasıdır.

Ancak vampirin nesire ve korku edebiyatına girişinde Byron'ın dolaylı da olsa payı vardır. Frankenstein canavarının da doğuşuyla eş zamanlı olan bu olay edebiyat tarihinde başlı başına bir efsane haline gelmiştir. Haziran 1816'da Byron, sekreteri ve doktoru John Polidori, yazar arkadaşı Percy Bysshe Shelley ve onun eşi Mary Wollstonecraft Shelley ile İsviçre'de bir dağ evinde tatile giderler (bu olay iki filme konu olmuştur: *Gothic* ve *Haunted Summer*) ve fırtınalı bir gece bir korku öyküsü yazma konusunda kendi aralarında bir yarışma düzenlerler. Mary Shelley, *Frankenstein*'in taslağını yazar, Byron ise bir vampir öyküsü tasarlar ama sonuçlandırmaz. Polidori daha sonra patronundan ayrılır ve ünlü şairin hazırladığı tasarıdan esinlenerek bir kısa roman yazar. *The Vampyre* adlı romanın vampir kahramanı olan Lord Rutheven, bir önceki yüzyılda resmi kayıtlara geçen sefil vampirlerden farklı olarak bir aristokrattır (ve bu açıdan Dracula tiplemesine giden yolu açmıştır). Rutheven, yakın bir arkadaşının kızkardeşini baştan çıkarır ve zifaf gecesinde kanını içerek öldürür. Yorumcular, Polidori'nin Rutheven'i çekici ve 'ahlaksız' olarak tanınan Byron'ın bir metaforu olarak tasvir ettiği görüşündedirler. Eser, 1819'da Byron'ın adıyla yayınlanır ve bu sahte imzanın da etkisiyle çok ünlü olur.

Anglo-Sakson dünyanın dışında da edebiyatta vampir boygöstermektedir. Vampir inancının kökenlerinin yattığı sanılan Slav kültürü bu konuda pek çok örnek verir. Nikolay Gogol ve Aleksi Tolstoy vampir öyküleri yazarlar. Bir vampir öyküsü de Alexandre Dumas tarafından yazılır.

Vampir, kısa sürede yalnızca 'saygın' bir edebiyat ürünü olmaktan çıkarak, 'halkın düzeyine' de iner; 19'uncu yüzyılın ucuz korku edebiyatı dergilerinde sıkça rastlanan dizi vampir öykülerinin en ünlüsü, yazarının kim olduğu hala tartışmalı olan yaklaşık 900 sayfalık *Varney the Vampyre*'dır. Roman boyunca sayısız kadını mahveden ve defalarca öldürüldükten sonra sürekli dirilen Varney, sonunda bir yanardağın lavlarına kendini atarak intihar eder.

Bu arada Rutheven ile başlayıp Dracula ile sürecek olan temel vampir tiplemesinin dışındaki diğer ikinci vampir tiplemesinin başyapıtına da değinmek gerekir: 'Carmilla'. Sheridan

Le Fanu'nun yazdığı ve 1871-1872 yılları arasında üç bölüm halinde yayınlanan bu uzun öyküdeki vampir, kurbanları olarak genç kızları seçen genç ve güzel bir kızdır. Öyküdeki lezbiyen çağrışımlar çok dikkat çekicidir.

Öykünün kahramanı olan Laura, Orta Avrupa'nın ıssız bir bölgesindeki bir şatoda babası ve nedimeleriyle birlikte yaşamaktadır. Çocukluğunda bir gece yatağına esrarengiz bir kız girmiş ve Laura boğazında bir acıyla uyanınca kaybolmuştur. Yıllar sonra bir gün aynı kız şatoya konuk olur, adı Carmilla'dır. Carmilla, Laura'ya onu "hem utandıran, hem de cezbeden" ihtiraslı ve 'garip' bir tutku beslemektedir. Bazen dakikalarca soluksoluğa kalarak elele tutuşmaktadırlar. Ama Laura günden güne zayıflamaya başlar. Öykünün sonunda Carmilla'nın aslında yıllarca önce ölen Kontes Mircalla Karnestein'in vampirleşmiş hali olduğu anlaşılır ve vampir mezarında göğsüne kazık saplanarak yokedilir.

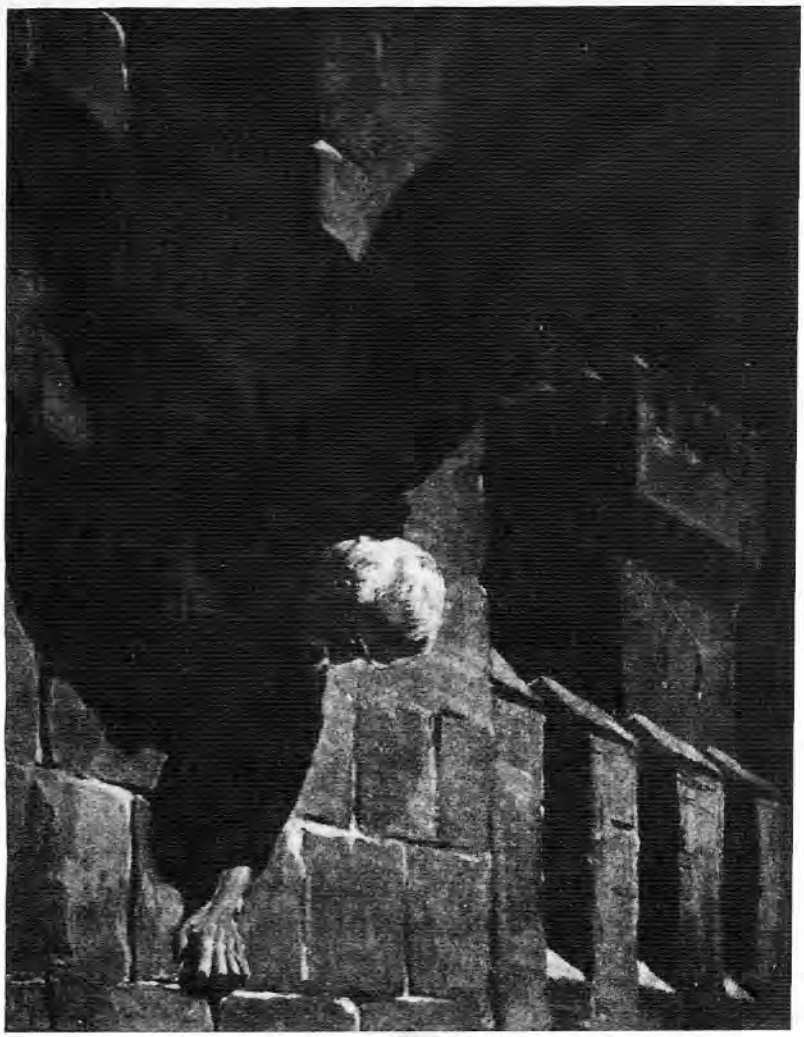
Edebiyat yorumcuları, yabancı bir ülkede yaşayan İngiliz asıllı kahramanın, bölgenin yerli halkından olan ve mezarından kalkaln Kontes'in pençesine düşmesinin, Protestan olan Le Fanu'nun İrlanda'da Katolik milliyetçiliğin canlanması karşısında duyduğu tedirginliğin bir yansıması olduğunu ifade ederler.

Dracula

Bütün bu eserlerin ardından 1897 yılında yayınlanan *Dracula* romanın yazarı Bram Stoker, 1847'de Dublin'de Protestan azınlığa mensup bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Yedi yaşına kadar yürümeyi öğrenemedi ve günlerini yatakta geçirdi. Daha sonra atletik açıdan başarılı olacak olması, bu rahatsızlığının psikolojik olduğu kuşkusunu uyandırmıştır. Gençliğinde dönemin ünlü tiyatro oyuncularından Henry Irving ile yakın bir dostluk kurdu ve onun menejerliğini üstlendi. Bu arada güzelliği dillere destan olan ve ünlü yazar Oscar Wilde'ın da bir zamanlar kur yapmış olduğu Florence Balcombe ile evlendi. Ancak akrabalarının anılarına göre Bn. Stoker ilk çocuklarının ölümünden sonra kocasını yatağına almayacaktı. Stoker 1912'de, muhtemele frengiden öldü

Dracula'nın özgün müsveddelerinden anlaşıldığına göre Stoker ünlü romanını tam yedi yılda tamamlamış. Yazarın bu süre içinde yoğun araştırmalar yaptığı anlaşılıyor. *Dracula*'nın esin kaynakları arasında gerçek bir tarihsel kişi vardır: Osmanlılar tarafından Kazıklı Voyvoda olarak adlandırılan ama kendi halkı arasında Romence 'ejderin oğlu' anlamına gelen Drakula adıyla tanınan Eflak beyi, yazar Bram Stoker'e vampirinin ismi için açık biçimde esin kaynağı olmuştur. Ancak gerçek Drakula'nın kan içtiğine dair herhangi bir kayıt yoktur. Bu yüzden yazarın tarihteki başka bir gerçek kişiden daha esinlendiği sanılır: Genç kalabilmek amacıyla genç kızların kanını içen ve/veya kanında yıkanan Kontes Bathory. Yazarın akrabalarının anılarına göre, Dracula, Bram Stoker'in arkadaşı ve patronu olan ünlü aktör Irving'e yönelik gizli duygularını

Dracula'nın 1916 baskısının kapak illüstrasyonu



Dracula (1931)

Feministlere göre Dracula, kadın hareketi karşısında, erkeklerin kadınlara karşı üstünlüklerini sergileme çabasının yansımasıdır.

yansıtmaktadır. Bu anılara göre, Stoker, Irving'e karşı açıktan büyük bir sevgi ve hayranlık beslerken, aslında mesleki açıdan onun himayesinde olduğu ve sanatsal açıdan gölgesinde kaldığı için gerçekte ondan nefret etmektedir.

Siyasi açıdan ise öncelikle *Dracula*'nın apaçık biçimde Batı'nın Doğu hakkındaki cehaletini, önyargılarını, korkularını ve üstünlük duygusunu yansıttığı kolaylıkla söylenebilir. Roman ayrıca Marksist yorumlara da tabi tutulmuştur. Bu yorumlara göre roman, ya burjuvazinin feodalizm ya da özerkliğine düşkün küçük burjuvazinin herşeyi kontrol altına almaya ve kendine bağımlı kılmaya çalışan tekelci burjuvazi karşısındaki korkularını simgelemektedir. Zaten Karl Marx da *Das Kapital*'de sermaye için iki kez "vampir gibi canlı emeğin kanını içerek yaşayan ölü emek" benzetmesini kullanmaktadır.

Feministlere göre ise *Dracula*, yeni yeni filizlenmeye başlayan kadın hareketi karşısında, erkeklerin kadınlara karşı üstünlüklerini sergileme çabasının yansıması olarak görülür. Roman son tahlilde gerçekten de kadınların erkekler tarafından korunması ve kurtarılması üzerine kurulmuştur. Dracula'nın kurbanı olan kadınlar, adeta evlilik dışında bir erkekle isteyerek ya da istemeyerek ilişkiye giren ve böylece 'kirletilen' kadınların durumundadırlar. 'Namusun temizlenmesi' için bu kadınların ve/veya onları 'kirleten(ler)in' ortadan kaldırılması zorunludur. Hatta Lucy'nin başına bu belanın, bir uyurgezerlik nöbeti sırasında olsa da, gece tek başına sokağa çıkmasıyla gelmesi daha da dikkat çekicidir.

Romanın cinsel yönü deşilmeye devam edildiğinde psikanaliz gündeme gelmeye başlar. Romanı Odip kompleksiyle açıklayan 'ortodoks' psikanalist yorumlar biraz abartılı olsa da roman gerçekten de yalnızca erkeklerin kadın hareketi karşısında duydukları toplumsal tedirginliğin değil, ayrıca erkeklerin bilinçaltı cinsel güdülerinin yansıması olarak da görülebilir. Romanda pek çok sahne bariz biçimde cinsel metaforlar taşımaktadır. Herşeyden önce vampirlerin kurbanlarının kanını emmek için onları ısırması, romanda hiçbir zaman "ısırma" sözcüğüyle değil de sürekli "öpme" sözcüğüyle ifade edilmiştir. Zaten ısırma eyleminin kendisinin bile, dişlerin, diğer kişinin bedeninin içine girmesi açısından cinsel birleşmeyi çağrıştırdığı söylenebilir. Jonathan'ın şatoda üç kadın vampirle karşılaşması, aslında tam bir 'kadınların erkeği baştan çıkarma' sahnesidir. Bu, hem pek çok erkeğin gönlünde gizli gizli yatan bir arzu, hem de erkek ve kadınlara verilen toplumsal rollerin bekası açısından büyük bir tehdittir. Nitekim bu sahnede Jonathan, hem korku, hem de arzu duyduğunu ifade eder. Romanın belki de en etkileyici ve ünlü sahnesi olan bu bölümü yan sayfada aynen aktarıyorum...

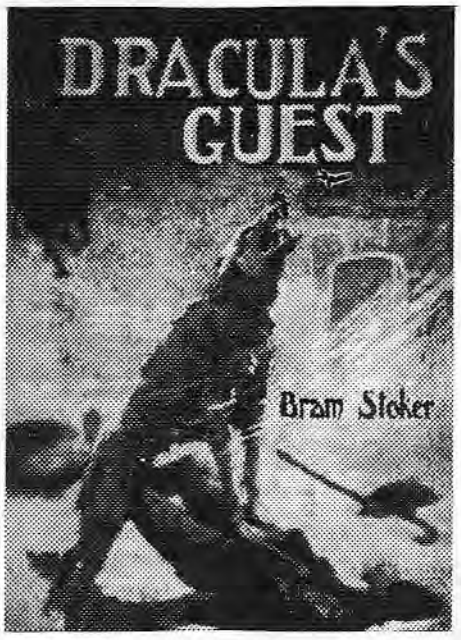
Yalnız değildim. Oda aynıydı, girdiğimden bu yana değişmemişti; yerde, parlak ay ışığında, birikmiş tozları bozmuş olan ayak izlerimi görüyordum. Ay ışığında karşımda giysi ve hareketlerinden hanımefendiler oldukları anlaşılan üç genç kadın vardı. Onları gördüğümde düş gördüğümü sandım çünkü ay ışığı arkalarındaydı ve yerde gölgeleri yoktu. Bana yaklaştılar ve bana baktılar ve kendi aralarında fısıldaştılar. İkisi esmerdi ve Kont'unki gibi büyük kartal burunları, büyük, koyu renkli, insanın içini delip geçen, ayın solgun sarı renginin ışığı altında neredeyse kırmızı gözleri vardı. Diğeri altın rengi, dalgalı saçları ve solgun safir rengi gözleriyle alabildiğince güzeldi. Onun yüzünü sanki bir yerden, düşsel bir korkuyla bağlantılı olarak biliyordum ama o anda çıkaramıyordum. Üçünün de yakut rengi, şehvetli dudaklarının ardında parıldayan beyaz dişleri vardı. Onlarda beni huzursuz eden bir şey vardı, bir arzu ve aynı zamanda ölümcül bir korku. Yüreğimde, beni o kırmızı dudaklarıyla öpmeleri için kötü, yanan bir arzu vardı. Aslında bunu yazmam iyi bir şey değil çünkü bir gün Mina'nın gözleri bunu görürse bu ona acı verebilir ama gerçek böyle. Birlikte fısıldaştılar ve

sonra üçü de güldüler - gümüşümsü, müzikal ama insan dudaklarından çıkmayacak kadar sert bir kahkaha. Sanki sinsi bir elin su bardaklarını dayanılmaz bir tatlılıkta çınlatması gibiydi. Güzel olanı başını nazlı biçimde salladı ve diğer ikisi onu teşvik ettiler. Biri:

'Hadi. Önce sen ve ardından biz. Başlama hakkı senin' dedi. Diğeri ekledi:

'O genç ve güçlü, hepimize yetecek kadar öpücük var.' Sessizce duruyor ve zevkli bir beklentinin acısı içinde göz kapaklarımın altından bakıyordum. Güzel olan ilerledi ve soluğunu üzerimde hissedinceye kadar üzerime eğildi. Soluğu bir anlamda tatlıydı, bal tatlısı ve sinirlerimi sesinin yaptığı gibi uyarıyordu ama bu tatlılığın altında kan kokusunda olduğu gibi acı bir saldırganlık vardı.

Göz kapaklarımı kaldırmaya korkuyordum ama baktım ve net biçimde gördüm. Güzel kız diz çöktü ve üzerime eğildi açıkça şeytansı bir bakışla seyrederek. Hareketlerinde kasdi olarak hem heyecanlandırıcı, hem de itici bir şehvet vardı; ve başını eğerken dişlerini bir hayvan gibi yaladı ta ki kan kırmızısı dudaklarda ve keskin beyaz dişlerde şapırdayan kırmızı dildeki nemi ay ışığında görünceye kadar. Dudakları ağzımın ve çenemin hizasını geçip boynumda duruncaya kadar başını aşağı eğdi. Sonra durdu. Dişlerini ve dudaklarını çalkalayarak yalayan dilinin sesini duyabiliyor ve sıcak nefesini boynumda hissedebiliyordum. Sonra boğazımın derisi gıdıklanmaya başladı nasıl insanın derisi onu gıdıklayacak el daha da yaklaştığında gıdıklanırsa. Dudaklarının, boynumun aşırı duyarlı derisi üzerine yumuşak, ürperten dokunuşunu ve iki keskin dişin oraya azıcık dokunup durmalarını hissediyordum. Kendinden geçmiş bir coşku içinde gözlerimi kapadım ve bekledim - kalbim hızla atarak bekledim.



Isırma/cinsel birleşme benzetmesinin, bu bağlamda anlamsız olmak bir yana daha da anlam kazandığı söylenebilir: Kadının erkeği baştan çıkarmasının, toplumsal rollerin altüst oluşu açısından erkekte yarattığı tedirginliğin, sanki cinsel birleşme eyleminde de rol değişimi olacakmış şeklinde bir bilinçaltı korkusuna yolaçması durumunda erkeğin kadın vampir tarafından ısırılması işte tam bu bilinçaltı korkuyu yansıtır. Romandaki kimi sahneler ise pornografinin yasak, hatta düşünülemez olduğu bir dönemin koşullarında adeta kurnazca maskelenmiş pornografi özelliği taşırlar: Vampirleşmiş Lucy'nin nişanlısı tarafından göğsüne kazık saplanarak öldürülmesi sanki bir bakirenin ırzına geçilmesi gibi betimlenmiştir:

"Arthur kazık ve çekici eline aldı ve aklını yapacağı şeye verdikten sonra elleri titremedi bile. [...] Sonra bütün gücüyle vurdu. Tabuttaki şey ağrı içinde kıvrandı ve açılan dudaklarından çirkin, insanın kanını donduran bir gıcırtı geldi. Vücut sarsıldı ve titredi ve vahşi biçimlerde kıvrıldı; keskin beyaz dişler dudaklarını kesinceye kadar birbirine vurdular ve ağzı kırmızı bir köpükle sıvandı. Ama Arthur hiç duraksamadı. Parçalanan kalpten gelen kan her tarafa sıçrarken merhamet getiren kazığı daha da, daha da derine sokan kolu bir inip bir kalkarken Thor gibi duruyordu. [...] Sonra vücudun kıvranıp sarsılması azaldı, dişlerin birbirine vurması ve yüzün titremesi durdu. Sonunda hareketsiz kaldı. [...] Arthur'un alnında büyük ter damlaları fışkırmıştı ve kesik kesik soluyordu."

Dracula'nın Mina'ya zorla kendi kanından içirmesi de oral seksi andırmaktadır: "Sol eliyle Bayan Harker'ın ellerini tutarken sağ eli onu boynundan yakaladı ve yüzünü kendi kucağına bastırdı. [...] Bu görüntü, bir çocuğun kedi yavrusunun burnunu, içmesi için zorla süt kabına sokmasını andırıyordu."

20'nci Yüzyıl Edebiyatında Özne Olarak Vampir: 'Vampire Chronicles' Ve Diğerleri...

Vampir öyküleri ve romanları *Dracula*'dan sonra da yıllar boyu yayınlanmaya devam etti. Bu romanın yayından önce metinden çıkarılan orijinal ilk bölümlerinin bir kısmı Stoker'in ölümünden iki yıl sonra 'Dracula's Guest' (Dracula'nın Konuğu) adıyla ayrı bir öykü olarak yayınlandı.

Romandan yaptığımız uzun alıntıda Jonathan, şatoda karşısına çıkan üç kadın vampirden birinin "yüzünü sanki bir yerden, düşsel bir korkuyla bağlantılı olarak biliyordum ama o anda çıkaramıyordum" diyordu. İşte Jonathan'ın bu kadın vampirle anımsayamadığı ilk karşılasması aslında romandan çıkartılan bu bölümlerde aktarılmaktaydı:

"Ayışığı mermer mezarın üstüne tekrar düştüğünde fırtına yeniden şiddetlenmeye başladı. Heyecanla ne olduğunu ve niye burada tek başına durduğunu anlamak için mezara yaklaştım. Etrafında dolaştım ve Dor tarzı kapının üstündeki Almanca yazıyı okudum:

GRATZ'LI KONTES DOLİNGEN STİRYA'DA ÖLÜMÜ ARADI VE BULDU 1801

[...]

Kapı, yaslanınca hafifçe hareket etti ve içeri doğru açıldı. Bu acımasız fırtınada bir mezara sığınmak bile memnunluk vericiydi ve tüm göğü aydınlatan bir şimşek çaktığında içeri girmek üzereydim. O anda, gözlerim mezarın karanlığına döndüğünde bir platformun üstünde yatan, elma yanaklı ve kırmızı dudaklı güzel bir kadın gördüm. Yukarıda gökgürültüsü

Jonathan, şatodaki üç kadın vampirden birinin "yüzünü sanki bir yerden, düşsel bir korkuyla bağlantılı olarak biliyordum ama o anda çıkaramıyordum" diyordu. Jonathan'ın kadın vampirle bu ilk karşılasması *Dracula's Guest*'te aktarılmaktaydı

koptuğunda sanki dev bir el beni kavradı ve fırtınanın içine attı. Herşey o kadar çabuk oldu ki şoku atlatamadan kendimi dolu tanelerinin yağmuru altında buldum. Aynı zamanda, yalnız olmadığım gibi garip bir duyguya kapıldım. Mezara doğru baktım. O anda mezarın üstündeki kazığa düşen ve mermeri bir alev içinde çatlatarak toprağa geçen, köredici bir şimşek daha düştü. Ölü kadın alev hertarafını sardığı halde bir an için ızdırap içinde kalktı ve kadının acı çığlığı gökgürültüsü içinde kayboldu. Dolu taneleri üstüme yağarken ve etraf kurt ulumalarıyla yankılanırken dev el beni bir kez daha savurduğunda duyduğum en son şey buydu. En son hatırladığım görüntü ise sanki etraftaki bütün mezarlardan çıkan kefenli ölülerinin hayaletleri fırtına içinde beni kuşatıyorlarmış gibi belirsiz, beyaz ve hareketli bir yığının görüntüsüydü."

Ancak korku edebiyatının bu en verimli alt-türündeki asıl patlama *Dracula*'nın mülkiyet haklarının zaman aşımı süresinin 1968'de dolmasının ardından gerçekleşti. Bu yıllarda Kont Dracula'nın boygösterdiği çok sayıda roman yayınlandı. *The Adult Version of Dracula* (Dracula'nın Yetişkinlere Yönelik Versiyonu, yazarı belli değil, 1970), ünlü romanın pornografik versiyonuydu. *The Dracula Archives* (Dracula Arşivleri, Raymond Rudorff, 1971), Stoker'in romanında geçen olayların öncesinde Dracula'nın öyküsünü anlatıyordu. Daha da yaratıcı olan *The Dracula Tape*'te (Dracula Teybi, Fred Saberhagen, 1975) ise ünlü romandaki olaylar bu kez Dracula'nın bakış açısından anlatılıyordu; şimdi Kont, cahil köylüler ve önyargılı Batılılar tarafından nasıl yanlış anlaşıldığını ve haksızlığa uğratıldığını aktarıyordu. Bu yıllarda yazılan çok sayıda romanda Dracula, Frankenstein canavarından tutun da Sherlock Holmes'a kadar çok değişik karakterlerle karşılaşacaktı. Modern korku edebiyatı endüstrisinin başyazarı Stephen King de bu dönemde (Türkçe'de *Hortlak* ve *Korku Ağı* adlarıyla yayınlanan) 1975 tarihli *Salem's Lot* adlı romanıyla vampir temasına el attı.

Ama vampirin modern popüler kültürdeki yerini yeniden pekiştiren, daha önce kimsenin adını duymadığı bir yazar oldu: Anne Rice. Rice'ın 1976 tarihli *Interview with the Vampire* adlı romanı tam bir bestseller oldu. Bu romanın özelliği, vampirin ağzından ve dolayısıyla vampirin bakış açısından anlatılmasıydı. Rice'ın 'Vampire Chronicles' olarak anılan romanları kadar ünlü ve etkili olmasa da diğer bir kaydadeğer vampir dizisi Chelsea Quinn Yarbro'nun romanlarıdır. Gerçek bir tarihsel kişi olan ve hakkında ölümsüz olduğu gibi söylentiler çıkan Saint-Germain Kontu'nun iyi kalpli bir vampir olarak takdim edildiği bu seri *Hotel Transylvania* (1978) ile başlamış ve ardından tam yedi roman daha gelmiştir.

Böylece vampir imgesi, ilk ortaya çıkışından bu yana 180 derecelik bir açıyı tamamlamış oluyordu. Önceleri asıl olarak itici ve korkunç bir mahluk olarak folklorda başgöstermişti. Daha sonraları edebiyatta yine başkahramanların mücadele ettiği 'kötü kişi' olarak gösteriliyordu ama Dracula örneğinde olduğu gibi okuyucular, ve muhtemelen yazarlar, bilinçaltlarında vampiri bambaşka bir şekilde algılayabiliyorlardı. Nihayet artık Saberhagen'in, Yarbro'nun ama özellikle Rice'ın romanlarıyla birlikte vampir 'nesne' olmaktan çıkıp açıkça 'özne' haline gelmişti.

Artık Dracula, köylüler ve önyargılı Batılılar tarafından nasıl yanlış anlaşıldığını ve haksızlığa uğratıldığını aktarıyordu...

Kontes Bathory

Kan içtiği kesinlik kazanmasa da adı vampir yazınında sıkça geçen diğer bir gerçek kişi ise kurbanlarının kanında yıkanmakla suçlanan Macar Kontesi Erszebeth Bathory'dir (1560-1614). Bathory'nin önemi *Dracula* romanının esin kaynaklarından birisi olmasından gelir.

Kocasıyla birlikte hizmetkarlarına, tırnaklarının altları gibi vücutlarının aşırı duyarlı bölgelerine iğne batırmak, kışın açık havada çıplakken üzerlerine soğuk su dökmek, yazın üzerlerine bal dökerek böcekleri hücum ettirmek, vb. şekillerde işkence etmekten zevk alan Kontes'in vahşetinin kocasının 1604'te ölümünden sonra daha da arttığı sanılıyor. Muhtemelen bu dönemde, yüzünü makasla kestiği bir kurbanından elinin üzerine kan sıçraması sonucu kanın derisini tazelediği sanısına kapılan Bathory'nin genç ve güzel kalabilmek için kurbanlarının kanında yıkandığı (ve belki de ayrıca kanlarını içtiği) kaydediliyor. Hizmetkarlarının akibeti konusunda söylentiler yaygınlaştıkça yeni hizmetkar bulmakta zorlanan Kontes'in, suç ortağı olan dul bir köylü kadının teşvikiyle soylu bir genç kızı 1609 yılı dolaylarında öldürmesinin bardağı taşıran son damla olduğu sanılıyor. Kontes'in kuzeninin şatonun mahzenlerinde işkenceye uğramış cesetler ve zincire vurulmuş can çekişen kızlar bulması üzerine yapılan kazılarda toplam 50 civarında ceset ortaya çıkarılmıştır. 1610-11'da yapılan ve 650 kurbanının kendi el yazısıyla dökümünü gösteren bir belgenin de kanıt olarak sunulduğu yargılamada suçlu bulunan Kontes, soylu olduğu için ömür boyu hapis, bir işbirlikçisi başı kesilerek, ikisi ise parmakları kızgın bir demirle teker teker kopartıldıktan sonra diri diri yakılarak ölüme mahkum edilmişlerdir. Tarihçiler, bu davanın ardında ailenin mülküne el koyma niyetinin de yatmış olabileceğini belirtirler. Kendi şatosunda, yemek verilen küçük bir ızgara deliği dışında tamamen duvar örülerek kapatılan küçük bir odada hapsedilen Kontes, dört yıl sonra ölmüştür. Mahkeme tutanakları ise Macar soylularının itibarını korumak amacıyla mühürlenmiştir.

Countess Dracula (1970)

Kontes Bathory'nin öyküsü yaklaşık yüz yıl sonra mahkeme belgelerinin bazılarının nüshalarını tespit eden ve Kontes'in şatosu çevresindeki halktan bilgi toplayan bir cizvit papazın yazdığı Macaristan tarihiyle ilgili bir kitapta yeralmıştır. Bu kitabın yayınlanışının, Doğu Avrupa kökenli güncel vampir vakalarıyla ilgili kayıtların Batı'da büyük bir yankı yarattığı döneme denk gelmesi Bathory'nin kalıcı bir iz bırakmasını sağlamıştır.

Bathory'nin, yukarıda kısaca değinildiği gibi, yazar Bram Stoker'a *Dracula* adlı romanında esin veren kaynaklardan biri olduğu sanılır. Stoker'in romandaki vampire Dracula adını vermesi Kazıklı Voyvoda'nın Romence bir takma adına dayanıyorsa da, Kont ünvanının ve vampirin kan içtikçe gençleşmesinin Bathory bağlantısından kaynaklandığı belirtilir. Bathory üzerine yapılan araştırmaların en kapsamlısı Raymond McNally'nin *Dracula was a Woman* (Dracula Bir Kadındı [1984]) adlı kitabıdır.

Bathory öyküsünden esinlenen filmlerin ilki 1957 tarihli, İtalyan yapımı *I Vampiri*'dir. Ünlü İngiliz Hammer şirketi Bathory'nin yaşamöyküsünü *Countess Dracula* (Kontes Dracula; 1970) adıyla filme çekmiştir. Bathory karakterinin yeraldığı ama konusu günümüzde geçen *Le Rouge Aux Levres / Les Levres Rouges* (Kırmızı Dudaklar; 1971; İng. vid. adı: *Daughters of Darkness*) ise lezbiyenlik yanlısı olmasıyla dikkat çeker. *Contes Immoraux* (Ahlaksız Kontes, 1974) ise cinsel açıdan en 'cüretkar' Bathory filmidir. Bathory'nin öyküsü aynı zamanda *Kravana Pani* (1981) adında Çekoslovak yapımı uzun metrajlı bir çizgi-filme de konu olmuştur.

Kazıklı Voyvoda

1430 ya da 1431'de doğduğu sanılan III. Vlad'ın babası Vlad II'ye Türklerle savaşmasından ötürü Ejder nişanı verilmişti, bu yüzden III. Vlad da Romence Ejder'in Oğlu anlamına gelen Dracula adıyla anılıyordu.

II. Vlad, Osmanlılar'la iyi geçindiği bir dönemde muhtemelen bir iyi niyet jesti olarak iki oğlunu, Dracula III. Vlad ve Radu'yu, Osmanlılar'a rehin olarak vermiştir. Bazı tarihçilere göre bu dönemde özellikle yakışıklılığı ile tanınan Radu, belki de ayrıca Dracula, ile Sultan Murat ve daha sonra Mehmet arasında aşk ilişkisi gelişmiştir (Osmanlı sarayında oğlancılığın yaygın olduğu bilinen bir gerçektir). Babasının öldürülmesinin ardından 1448'de Dracula Osmanlılar'ın desteğiyle Eflak tahtına oturmuş ancak iki ay sonra tahtı terkederek kaçmak zorunda kalmıştır. Dracula Eflak tahtına sağlam bir şekilde ancak 1456'da oturabilecekti.

Dracula III: Vlad'ın onbinlerce, bazı tahminlere göre en az 40 bin kişiyi kazığa oturtarak veya başka yöntemlerle öldürmesi sayesinde Kazıklı Voyvoda namını kazanması bu iktidar dönemindedir. Romanya'nın bugünkü başkenti olan Bükreş, bizzat Dracula'nın iktidarı döneminde küçük bir köyken bir kale yapılarak kent olarak inşa edilmiştir.

Derken Dracula'nın Tuna'yı geçerek Osmanlı denetimindeki Bulgar topraklarını yağmaladığını ve gizlice Macarlar'a yanaşmaya çalıştığını haber alan Fatih Sultan Mehmed, yıllık vergisini de ödemeyen Dracula'yı İstanbul'a çağırtır. Ancak Dracula'nın Osmanlı elçilerini ve beraberindeki askerleri katletmesi üzerine Fatih 1462 baharında Eflak'a sefer düzenledi. Akıncılar ile Dracula'ya bağlı kuvvetler arasındaki küçük bir çatışma dışında Eflak içinde ilerleyen Osmanlı ordusu Dracula ile sıcak temas sağlayamadı. Nihayet Dracula, Osmanlı karargahına bir baskın düzenleyerek Fatih'i hedef aldı. Ancak baskını önceden haber almış olan Osmanlı birlikleri Dracula'nın kuvvetlerini geri püskürttüler. Dracula, Macarlar'a sığındı ama Macarlar onu hapsetti. Bazı tarihçiler, Macarlar'ın bu kararına gerekçe olarak Dracula'nın Fatih'e göndermek istediği ve ondan af dileyerek Macarlar'a karşı işbirliği önerdiği gizli bir mektubun Macarlar'ın eline geçmesini gösterirler. Söylentilere göre Dracula'nın eşi Osmanlılar'ın eline geçmektense şatonun surlarından aşağıdaki ırmağa atlayarak intihar etmeyi tercih etti.

Zaman içinde Macarlarla ilişkisini düzelten Dracula 1475'te son kez Eflak tahtını ele geçirmeyi denedi. Ama Osmanlılar'la savaşırken 1476'nın son ya da 1477'nin ilk günlerinde öldürüldü. Kimi kaynaklar, Dracula'nın savaş sırasında ihanete uğrayarak kendi adamları tarafından, kimileri de yine kendi adamları tarafından ama yanlışlıkla öldürüldüğünü savunurlar. Başının kesilerek Istanbul'a getirildiği de söylenmektedir.

Dracula'nın mezarının yeri tam olarak bilinmemekle birlikte Romanya açıklarındaki bir adada bulunan bir manastırda olduğu sanılır ve Romanya hükümeti burasını, kuşkusuz turistik amaçlarla, Dracula'nın mezarı olarak takdim etmektedir.

Kont Dracula karakteri ile III. Vlad arasındaki ilişki, Radu Florescu ve Raymond McNally tarafından yazılarak 1972'de yayınlanan ve büyük bir ilgi gören popüler nitelikte *In Search of Dracula* (Dracula'yı Ararken) adlı kitap tarafından geniş kitlelere duyuruldu. McNally, 1996'da Türkiye'ye gelerek araştırmalarda bulundu.

Karaboğa (1974) adlı Türk filminde son derece ilginç biçimde Kazıklı Voyvoda'nın bizzat kendisi bir vampir olarak betimlenmiştir. Bu filmde Voyvoda'yı Altan Günbay oynuyordu.

aleister crowley
ya da kanunun kitabı

Ali Karabayram

Aleister Crowley

Kediyi neden tam dokuz kere öldürmeye kalktığı sorulduğunda açıkça yanıtlar: yalnızca tılsımın gücünü sınamak istedim, ama ilk defada öldü. Topluluk düzeninin bütüncül ve aşamalı yapısında bilincin sınayan ve sınanan gerçekliğini Crowley fiziksel etkilerin doğal dengesinden soyutlamaz. Yapının örgenselliği bedenin açık olduğu her etkide yeniden kurulan bir etik yasadır (*moral code*). Bu fiziksel edinci düzenleyen tek ahlaki edim ise acı ve zevk eylemlerinin kökensel birliğinde yatar. Crowley'nin yasalaştırdığı deneyim bu uyumun sonucu değil sebebi sayılmalı, zira kara büyü bu anonim bilinçle, yaşayan organizma arasındaki uzaklıkta başlıyor.

1875 yılında Leamington Spa yakınlarında doğan bu karanlık adam kendisini sahiplenen güçlere –bu yolla- hükmetmekte gecikmedi. 1904 yılındaki ilk vahye kadar Dalay Lama gibi dışkısını kutsadığı sessiz aydınlanmadan çılgın orjilere dek hep bir oyun izleğinde gelişen kutsal birleştiriciliği bugün İngiltere'de binlerce inananı olan *Ordo Templi Orientis* çatısı altında hâlâ yaşıyor. Yüzyıl başında yazdığı *The Book of the Law* (Kanunun Kitabı) bu ilahi andı yaşamın doğal gelişiminde serimleyen homoerotik bir başkaldırı ya da müritlerinin deyişiyle yeni bir "tür bilincidir". Crowley felsefesinin temel izleği en yalın ifadesini Yunanca irade anlamına gelen *Thelema* sözünde bulur. Crowley bu kelimeyi bazan inancını, bazan müritlerini kapsayan bir topluluk bilincini bazan da evrenin ve insanlığın bütünü için geçerli saydığı ortak bir özü betimlemek için kullandı. Bu ilahi kaynak bugün de *Ordo Templi Orientis*'in günlük ayinlerinde kutsanır. Müritler büyük bir mahzende toplanırlar, ateş altarı ve su altarı adı verilen iki kaidenin arasına siyah bir perde gerilir, rahibe bu bölümü çevreleyen yirmi iki adet mumun tam ortasında bekler, rahip gelir ve daha sonra tacı ve cüppesiyle onu ulular, sırayla bu kutsal çemberin etrafında dönen müritler ayini bitirmeden önce hep bir ağızdan haykırır: bedenimin tek bir parçası yok ki tanrıların bedeninin bir parçası olmasın. Karşıtları tarafından *satanist* ayinlerle ilişkilendirilen bu törenler Crowley'nin özgün bakışında püriten çilecilikten başka hiçbir şeyi günah saymayan bir yaşam buyruğudur.

Mistik bir bakış açısıyla kendisini *The Beast 666* (Canavar 666) olarak da tanımlayan Aleister Crowley'in bu görüşünün entellektüel bir uzgörüyle beslendiği açıktır. Crowley'in çağdaşı sayılabilecek Fransız yazarı Alfred Jarry eski söylencelerden uyarladığı bir harf/rakam eşdeğer tablosunu Zodyak'a benzer bir yıldız sistemi bütünlüğünde tasarlar. Tanınmış karakteri, patafizisyen doktor Faustroll kişiliğinde bu ilginç keşfi uzun uzadıya anlatır. Buna göre, Neron Sezar'ın adındaki sesli harfler çıktıktan sonra geriye kalan harflerin rakam eşdeğeri 666'yı vermektedir. Bu tip rastlantı öğelerinin kara büyüdeki inanca izleğini kutsal iletiler ve tanrı kayralarıyla pekiştirdiği Crowley Okulu dışlanmış ya da tiksindirici

olanla ilahi olgusallık arasındaki çekinceyi yıkmak peşindedir. Bu anlamda Crowley yaratma sürecini yaşama açlığının en yabanıl ve saf direnç noktalarında kurar. Bütün müritleri tarafından bir başvuru kaynağı olarak görülen ünlü yapıtı *The Gnostic Mass* bir grup kabare dansçısıyla çıktığı Rusya yolculuğunun yarı mesel yarı grotesk dökümüdür. Crowley bütün muhaliflerine en ağır ve dolaysız yanıtı bu kitap aracılığıyla verir. Ona göre kendi inancı ne Katolik mezhebinin alaya alınması ne de ısrarla iddia edildiği gibi satanik bir tapınma disiplinidir; Crowley yeryüzü bilgeliğini, bilinin dönüşmemiş ve çiğ görünümlerinde gizli salt deneyim yasasının bireyselliğinde bulur. Mutlak olanın ruhuna içkin anıklığında bir beden, bir haykırış, bir atılım ve bir kahkahadır artık. Bir defada sahte aristokrat (*pseudo-aristocratic*) toplumsallığının örtebildiği herşeydir. Kötünün *libidinal* azametinde bedenin kapsadığı her olasılığın aynasıdır.

Kitaplarının yanı sıra ayinlerin düzenlendiği mekanlardaki duvar resimlerinden müritlerine ve diğer insanlara ücretsiz dağıttığı ölümsüzlük iksirine kadar (bu sözde ilaç Crowley'in sperminden yapılmıştır) bütün ince ayrıntılar *Ordo Templi Orientis'in* aynı zamanda bir Şehvet Tapınağı olarak teşhir edilmesine yol açmıştır. 1923'te İngiltere'nin aşırı eğilimli yayın organlarından *John Bull Magazine* bu öğretiyi düpedüz bir sapkınlık, Aleister Crowley'i ise Rus saray soylusu Rasputin ya da İtalyan doktor *Cagliostro* ile karşılaştırılabilecek bir sahtekar olarak tanıtır. Mitolojik öykülerin yol göstericiliğinde Crowley insan, tanrılar ve doğa arasındaki kusursuz, ya da kusurlu ve tam da bu yüzden ilahi bireşimi hayranlıkla izler. Kimi zaman kutsal metinlerin çarpıtılması olarak görülen kendi öğretisini öncüllerinin cinsel ve kozmik hamlığından ayıran derin bir kavrayışı vurgular. Duvar resimlerinde bir kadın ve bir keçiyi çiftleşmiş gösteren tasvir, *Kentauros* mucizesinin Crowley'in bedeninde yaşayan insan/tanrı ukdesiyle canlanmış vaatkar bir betimidir. Kutsal kitabın *Vulgata*'ya dönüşürken izlediği evrim, değişmez bir tarihsel geri plan ve evrensel bir iletideki amaç dildeki başkalaşımını belgenin kılavuz gerçekliğiyle sınırlar. Crowley ise baştan çıkmış bir dilsel belliliği artık bir yaşam pratiğinin olumsallığında ve azad olmuş bir tarih bilincinde yaşatır. Kehaneti haklı çıkaran bir cesaretle kendi *Apokrifa*'sının tanıklığında ustalaşır Crowley.

Bu yıl içerisinde Aleister Crowley'i anmak için *Ordo Templi Orientis* üyeleri tarafından İngiltere'de bir dizi etkinlik düzenlendi. Crowley'in evinin ve tapınaklarının duvarlarına çizdiği resimler nisan ayı içerisinde Londra'daki *October Gallery*'de sergilendi ve büyük ilgiyle karşılandı. Ancak bundan da önemli olan nokta, en az Crowley kadar kuşkuyla yaklaşılmış bağımsız İngiliz yönetmen Kenneth Anger'ın Austin, Texas'ta

Bu törenler Crowley'nin özgün bakışında püriten çilecilikten başka hiçbir şeyi günah saymayan bir yaşam buyruğudur.

Crowley, mutlak olanın ruhuna içkin anıklığında bir beden, bir haykırış, bir atılım ve bir kahkahadır artık.

çekimlerini tamamladığı ve büyük gürültü koparan filmi *The Nasty Mass*. Kendisi de tarikatın üyelerinden biri olan Anger yüzyıl başında İngiliz sinemasının Holywood patronlarına karşı oluşturduğu cepheye katılmayı reddetmişti. Bir Macar göçmeni olan Alexander Korda'nın kurduğu film stüdyosu tüm İngiliz sinemacıları için bir sığınak olurken Anger bu birliğe katılmadığı için hep bir bozguncu olarak görüldü. Bugüne dek yaptığı bütün filmlerde *Ordo Templi Orientis*'e özgü ayinsel bir kasveti koruyan Anger ünlü isimlerle oldukça ses getiren çalışma ortaklıklarının içinde yer aldı. 1947 yılında daha on yedi yaşındayken çektiği *Fireworks* o zamanlar Jean Cocteau'dan Martin Scorsese'ye kadar birçok tanınmış sinemacının övgüsünü aldı. 1970'lerde çektiği *Lucifer Rising* filmindeki ayinler için etkileyici bir libretto hazırlayan Anger tüm ilahileri dönemin efsanevi kadın rock yıldızı Mairanne Faithful ile birlikte seslendirdi. Birkaç filminde bazı ufak rollerde görünen ünlü kadın yazar Anais Nin, Anger'a katkıda bulunan bir başka isim. Tarikatın katkılarıyla Crowley'i anlatan *The Nasty Mass* isimli filmi gerçekleştiren Kenneth Anger bu yapıtı belgesel bazı ayrıntılarla ve kendi özel koleksiyonundaki Crowley resimleriyle zenginleştirdi. Özellikle Crowley'in Hastings'de geçirdiği son günleri ve tarikatı genişletmek için gittiği İtalya'daki çalışmaları konu ediliyor. Sicilya'da tarikatın öğretisini yaymak için çalışırken karşılaştığı güçlükler ve özellikle Mussolini tarafından sürekli engellenmesi ve sonuçta sınır dışı edilmesi filmin en çarpıcı bölümleri olarak göze çarpıyor. Filmin belgesel nitelik taşıyan bölümlerinin bir kısmı Crowley'in evinde çekilmiş, ayrıca topluluğun ayinlerinin kendi üyeleri tarafından amatör kamerayla filme alınmış bazı kesitleri de tüm yalınlığıyla, hatta açıklayıcı notlarla izleyiciye sunuluyor. Filmin en çok dikkat çeken bölümlerinden biri de topluluk içi ilişkilerin özenle vurgulandığı sosyal/kutsal iş bölümü. Dış dünyaya kapalı homojen bir yapı yaratmaktan özellikle kaçınan tarikat içinde cinsiyet ayrımı şiddetle reddediliyor; bu durum birçok ayini yöneten rahibelerin sahip olduğu geniş nüfuz alanı dikkate alındığında daha iyi anlaşılabilir. Kenneth Anger en gündelik edimlerin bile ayinsel bir hava içinde gerçekleştiği bu gizemli dünyayı Crowley'e özgü bir ruh zenginliğinde sunmayı başarıyor. Anger, Crowley'i,Hastings'te geçen son günlerini, 1947'deki ölümünden sonra tarikatın katettiği mesafeyi ve nihayet tarikat üyeleriyle yapılan röportajları eleştirmenler tarafından belgesel kurgunun doruklarından biri denen yapıtında başarıyla biraraya getirirken, bu filmin daha önce tarikat üyeleri tarafından propagandist düşüncelerle yapılan tanıtım filmlerinden farklı olmadığını iddia ediyor.

Aleister Crowley efsanesi hâlâ İngiltere'nin gündeminde. Bu konuda Jonathan Jones'un yaptığı kapsamlı bir araştırmanın yanı sıra, "onun keşfettiği ruh *(psyche)* bizim kaybettiğimiz şey olabilir" diyerek sık sık Crowley'e ve onun düşüncesine dönen oyun yazarı *Snoo Wilson* da Crowley'inin anısını canlı tutanlardan. Yönetmen Anger ise yıllarca inatla karşı koyduğu *dekadan* sinema lobisini dize getirmişe benziyor. Filmdeki yarı belgesel yarı kurgusal Aleister Crowley betimlemesinin *Black Cat*'te ve *Rosemary's Baby*'de çizilen satanist kötü adam karakteriyle benzeştiği konuşuluyor her yerde. Anger nasıl başardığını kimseden gizlemiyor oysa: *Do what thou wilt.* (Yapacağını yap.)

Lucifer Rising

Takma kafanı ya da insanoğlu yaşamaktan elbet zevk almak ister!

Savaş Arslan

Güneşli bir gün. Bir park. Erkek bankta tek başına oturan kadına doğru yaklaşır, "Yanınıza oturabilir miyim? Beklediğiniz gelmedi. Pazarı nasıl geçireceğinizi bilmiyorsunuz." Kadın, "Size de öyle oldu galiba... Ve beni görünce aklınıza bir fikir geldi." Erkek, "Evet, öyle. Bir arkadaşım vardı; randevuya gelmedi ve herşey bitti... O zengin bir işadamının kızı. Bense fakir ve basit bir gencim. Adım Bülent. Bu fakir ve basit gençle dolaşmak ister misiniz?" Kadın, "Pek çekingen değilsiniz."

Agah Özgüç'ün *Kronolojik Türk Sinema Tarihi* kitabından okuyalım. Yıl 1974. "Oksal Pekmezoğlu, Lanzo Buzzancha'lı İtalyan komedi filmlerinden uyarladığı "Beş Tavuk Bir Horoz"la yeni bir moda başlattı. Ve bu 'seks komedileri modası' Türk sinemasındaki bunalımı iyice körükledi." Yıl 1979. "Seks komedileri büyük bir tırmanışa geçti. Bu türde tam 131 film çekildi. Ve giderek de 'seks furyası,' "Öyle Bir Kadın Ki" (Naki Yurter) adlı filmle pornografiye dönüştü. Ve Zerrin Egeliler bir yıllık süre içinde çevirdiği 37 filmle dünya rekorunu kırdı." "Seks furyası" olarak adlandırılan dönem 12 Eylül darbesiyle sona erdi ve Türk sineması "hücnetin" tahakkümünden kurtuldu!

Zerrin Egeliler, Dilber Ay, Arzu Okay ve diğerleri. İlk gençliğini 1970'ler ve 1980'lerde yaşayan erkeklerin bir çoğunun çok iyi tanıdıkları ama sonraları tabu alanına sokup adlarını ağızlarına hiç almadıkları yıldızlar. Eril bir dünyanın kendi sınırları içinde kalmaya yazgılı, öyle ortalıkta açığa vurulmayan saklı ve bastırılmış hazzın timsalleri. Gizli gizli ve gerektiğinde erketeye yatırılan arkadaşların sağladığı güvenlikle girilen cep sinemalarında yaşanan saklı anlar. Geleneğin, ahlaki değerlerin ve dolayısıyla adına "toplum" denen muğlak kalabalığın hücnetle, yozlukla suçladığı bir dünyaya girmenin, o ayrıcalığı yaşamanın ve tabii ki erkek olduğunu farketmenin görece zevki...

Susarak, adını ağzına almayarak unutmaya çalıştığımız bir dönem. Çöküşü körüklediği söylenen, ana dalganın görünen yıldızlarının bir çoğunu sinema kulvarının dışına iten ve bu yüzden de diskalifiye edilmesi gereken bir "furya." Türk sinemasının "altın çağına" son notkayı koyan ve yetisi olanların piyasadan çekildiği, olmayanların da bu yeni parkurda sinema uğraşını sürdürdüğü bir dönem. Hep alıp götürdüklerinden, kötülüklerinden ve bayağılığından dem vurulan bir "furya."

"O filmler" diye anmaktan başka yapacak bir şey yok muydu peki? 1980'lerde bu filmlere aynı hızla yenileri eklenmedi ama "o sinemalarda" aynı filmler ya da yabancı filmler oynamaya yeniden başlamadı mı? Bugün Türkiye genelindeki tüm sinemaların yarısına yakınını ve metropoller dışındakilerin de yarısından fazlasını porno film oynatan sinemalar oluşturmuyor mu? Seks dergilerine ya da Almanya'dan gelen video kasetlere, hatta Yeşilçam menşeili "o filmlerin" el altından satılan

Toplum denen muğlak kalabalığın hücnetle, yozlukla suçladığı bir dünyaya girmenin, ve tabii ki erkek olduğunu farketmenin görece zevki...

Fakir, basit, ama "lümpen" Bülent mi, yoksa "küçük" ve muhafazakar bir dünya öneren esnaftan Kenan mı? Fırtınalı denizlerin yalçın kayalıklarla örülü hülyaları mı, dingin göl sularının aynılığı mı?

korsan, şimdilerde çoğu süpermarketlerdeki bandrollü kasetlerine, dolayısıyla özel alan mitiyle buğulanan evlere, taşınmadı mı aynı kültür? Yetişkin erkek kültürü alabildiğine *hardcore* örneklere erişmeye başlamadı mı? Öyle oldu, ama...

Evet, fakir ve basit bir genç olan Bülent gerçekten de pek çekingen değildir, her ne kadar reddedilmesi daha olası olsa bile. Belki de Bülent o güne kadar izlediği melodramların verdiği sözleri tutmadığını anlamıştır! Fakir ve basit bir genç ve bir de çekingen... Dışlanmış. Horlanmış. Hızlı modernleşmenin bağrında acılı bir kuşağın ilk temsilcilerinden olmuş. Öteden gelmiş, ama bir türlü hayatın berisine kurulamamış. "Lümpen" bir dünyanın ("ödünç" aldığım bu terim için bkz. Agah Özgüç *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*) temsilcileri olan filmlerde, merkezin ötesinde kalmaya yazgılı ve mizanseni masum masum kabullenmesi gereken bir "lümpen!"

Özgüç'ün 1979 tarihli 131 seks filmi içindeki dört porno filmden biri olarak andığı *Takma Kafanı* (korsan video kasedin üzerindeki etikete yalnızca kırmızı tükenmez kalemle "Takma Kafana-Dilber Ay" diye yazılmış, jenerikte filmin adı okunamıyor, "yönetmen: Yavuz Özfigen" [Yavuz Figenli'nin takma adı]) yukarıdaki repliklerle açılır. Eh, böyle başlayan filmden hayır gelmez demek de olası. Böyle deyenleri yola çıkmadan terkimize alıp filme dönelim... Terzi Havva hanımın oğlu Bülent (Hakan Özer) anasından git de iş ara diye azar işitip durmaktadır. "Lümpen" dünyadan kurtulmanın ilaçlarından birisidir okumak ve Bülent bu alanda orta sahayı bile geçememiştir. Gecekondu mahallesinin gülü Aysel (Dilber Ay) ise izdivacına talip olan Kenan'ı (Ata Saka) bir türlü sevememektedir. Aslında Kenan "iyi" bir insandır ancak Aysel için hiç çekici değildir. Aysel, annesi ne kadar ısrar etse de, Kenan'ın annesi Nuriye hanımı ziyaret etmeye gitmez. Bu arada annesi onu terzi Havva hanıma pardösü almaya yollar. Bülent de evdedir. Bülent, Aysel'e Selma diye seslenip stratejik bir pot kırar ama zaten Selma (pardon Aysel) abayı yakmıştır ona. Aysel evine geri dönerken, Bülent yolda Aysel'den özür diler. Bunları Kenan da maratondan izlemektedir. Aysel uzaklaşınca, Kenan sahaya iner ve Bülent'ten Aysel'e bulaşmamasını ister çünkü Kenan onu "gerçekten" sevmektedir! Ertesi gün bir patikada karşılaştıklarında, Bülent Aysel'i öpmek ister. Aysel kaçar ve söz verdiği halde ertesi günkü buluşmaya gitmez.

Aysel melodramın sakin sularında gezinip dışarıdan ve kötülerden gelen tehditlere göğüs germeye hazırlanmak ile bu sakin sulara hiç açılmamak arasında kararsızdır. Fakir ve basit, ama "lümpen" bir genç mi, yoksa "küçük" ve muhafazakar bir dünyayı öneren esnaftan Kenan mı? Fırtınalı denizlerin yalçın kayalıklarla örülü hülyaları mı, dingin göl sularının aynılığı mı? Sevgi mi, emek mi? Rastlantılar...

Bir gün, Aysel'in yine Havva hanımlara gitmesi gerekir. Havva hanım evde yoktur. Bülent Aysel'i sıkıştırır. Sonra tam mercimek fırına verilmişken Havva hanım eve döner. Ertesi gün, Havva hanım Bülent'i babasının ölmeden önce yıllarca çalıştığı fabrikaya gönderir. Necmi Bey (Turgut Özatay) Bülent'i işe alır. Bülent orada eski bir dost olan Serpil (Necmi Bey'in sekreteri ve sevgilisi, Harika Öncü) ile karşılaşır ve onunla da patronun ormandaki evinde sevişme fasıllarına başlar. Bu arada Serpil'in ise Necmi Bey'le eski kavgalı günleri sona erer çünkü Serpil artık başka cephelerde mutluluğu keşfetmiştir. Bu arada, Aysel ise Bülent'in peşinde koşmaktadır ve Aysel, Bülent'i Serpil ile görür. Yıkılır. Tam o anda Kenan ortaya çıkar. İki gözü iki çeşme olan Aysel Kenan'da teselli bulmak ister. Kenan'dan kendisini nereye isterse götürmesini ister. Kenan da, Aysel'i götürür!

"Bir dost" Necmi Bey'e orman evinde neler döndüğünü gammazlar. Kenan Bey iki goriliyle birlikte gelir. Bülent'i bir güzel pataklarlar. Olayı duyan Aysel Bülent'i ziyarete gider. Bu arada Kenan'da oradadır. Bülent Aysel'i ispiyonlukla suçlar ve kovar. Annesi iyileşir iyileşmez Bülent'i dayısının

yanına postalamaya karar verir. Aysel de Bülent'le gitmek ister. Kenan artık aralarından çekildiğini söyler. Bülent ise Aysel'i her dediğini yapmayı kabul ederse terkisinde götürebileceğini söyler. Ve giderler.

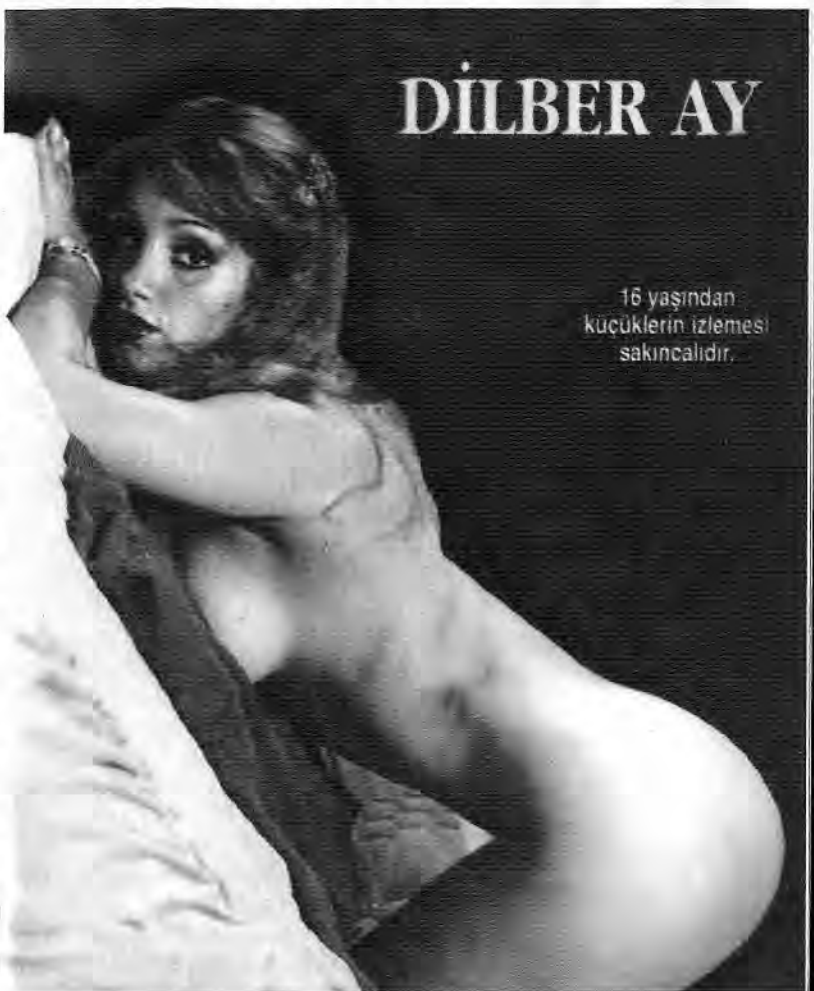
Melodram melodram gibi bitmemiştir. "Selvi Boylum Al Yazmalım" emeği seçmemiştir. Seks filmlerinden bahsedilirken, pek de kaale alınmayan bu filmlerin örüntülerinin temelde melodram, avantür ya da komedi filmleriyle benzer oldukları gözönünde bulundurulmaz pek. Bir sinema dönemi kapanmıştı belki, ama seks filmlerini yapmaya başlayanlar ve başlangıçta bu filmlerde oynayanlar fezadan gelmemişlerdi. Türler kökten bir kırılmaya uğramaksızın sürmekteydi. Yeşilçam'ın altın çağında seyircinin kalıplaşmış bir izleme pratiğinin oluştuğundan ve bunun sinemacılar tarafından kullanıldığından sözetmek mümkünse eğer, bu yapının seks filmlerinin piyasada egemen olduğu dönemde de seks filmlerini yapanlar tarafından sürdürüldüğünü savlamak olanaklı görünüyor.

Tabii, önemli bazı farklıkları da gözardı etmemek gerekiyor. Bu anlamda, kadınlar, çocuklar ve hatta yetişkin erkeklerin sinema salonlarından uzaklaşmasından sözetmek mümkün. Ayrıca, melodramlarda öpüşmeksizin yalnızca sarılarak ve yanak yanağa duran başrol oyuncularının yerini cinselliklerini yaşayan ve bunu da sergileyen başrol oyuncularının almasından da sözedilebilir. Dahası, melodram örüntülerinin temelini oluşturan iyi-kötü karşıtlığının da kırıldığından kimi filmler için sözetmek olanaklı. Aysel'in Bülent'i seçmesi bir melodramın olanaklılık sınırlarını alabildiğine zorlar çünkü Bülent her ne kadar fakir ve basit bir genç olsa da, aynı zamanda yozluğun timsalidir. "Lümpendir."

Bu topluma yarar sağlamaz, tersine bir parazittir! Ama Aysel Bülent'i seçer. Aysel de bu seçimiyle kaybetmeye mahkum olur. Ama kaybederken zevk alır! Ne de olsa hayat kısadır. Fakir bir genç için yaşamak çoklukla acı ile eşlenir. Dertler, tasalar derken ya da zengin olma hayalinin peşine koştururken, bugün unutulur. "Takma Kafanı" bir hayale seçenek olarak başka bir hayali sunar. Belki de daha "gerçekçi" bir hayaldir sunduğu ve bu hayalin önerdiklerine ulaşmak daha olasıdır. Basit ve doğrudan bir formüldür bu. Doğru ya da yanlış. Kim bilir...

Film şöyle biter... Bir ev. Dumanaltı olmuş hakir bir ortam. Esrar çekip sevişen iki çift. Eş değiştirmeler. Ve bu eve giren Aysel ve Bülent. Bülent, "İşte benim yaşantımın bir parçası. İster kalırsın, ister gider," der Aysel'e. Aysel kalır ve esrar çeker. Uçar. Striptiz yapar. Topluya iştirak eder. Sonra, Aysel ve Bülent "arka odaya" geçip mutlu mutlu sevişmeye başlarlar. Aysel'in diline bir şarkı dolanır: "İnsanoğlu yaşamaktan elbet zevk almak ister!" SON.

Aysel Bülent'i seçer. Bu seçimiyle kaybetmeye mahkum olur. Ama kaybederken zevk alır!



ROMANTİK AŞKI TAKDİMİMDİR

60'lar ve 70'lerin Yeşilçam Melodram Afişleri 1

Nazlı Eda Noyan

Tasarım: Vedat Ar

Film afişi bir filme "sahip olmanın" var olan en dokunulabilir kanıtıdır. Filmin özünün grafik malzemelerle bir imgeye indirgenmesi ya da Vecdi Sayar'ın ifadesiyle "görsel bir metnin görselleştirilmesi için bir çaba" olarak tanımlanabilir. Bir film afişinde filmin kendisini, film endüstrisini, üretim zamanının koşullarını, zevkini yani toplumun ta kendisini görürüz. Bu afişler aynı zamanda tasarım sürecinin, tasarımcının, tasarım anlayış ve tatlarının güçlü tanıklarıdırlar.

Türkiye'de afişin, Cumhuriyet'in ilanı ile gelen ekonomik ve sosyal hareketlilik ile başgösterdiği söylenebilir. Osmanlı'da gelişmiş bir baskı teknolojisi ve ticari poster geleneğinin eksikliğinin bir sonucu olarak rastlanabilen afişler yardım dernekleri ya da tiyatro gibi konularda yazı ile kotarılmış ve Arap harfleri kullanılanlardı. Cumhuriyet'le birlikte, önceleri Latin harflerine ve Batılı bir anlayışa adaptasyon zorlukları çekilse de çağdaş olarak tanımlanabilecek sosyal, kültürel ve ticari içerikli posterlerin sayısı arttı.

Yeşilçam melodramının yabancı sinemaların etkisi altında oluşan melez karakteri gibi melodram afişleri de önceleri Alman, Fransız daha sonraları da Hollywood, İtalya, Meksika, Hindistan ve Mısır film afişlerinin etkisi altında kaldı. Türk sinemasının ilk sesli filmi *İstanbul Sokaklarında*'nın (Muhsin Ertuğrul, 1931) afişi Art Deco'nun geometrik ve sade üslubunun etkilerini bariz şekilde taşırken bu ve bundan sonraki dönemde çoğu elle, ilkel teknikler kullanılarak yapılan film afişlerinden başarılıdır.

Türk film afişi tarihine baktığımız zaman grafik sanatının dönemin olanaklarına bağlı olarak oluşan birkaç aşamasına rastlayabiliriz: Arap alfabeli tipografik afişler, monokromatik afişler, illustratif afişler, fotoğrafik afişler ve karikatüristik illustrasyon afişleri. Bu tarihin emektarları, yani film afişi tasarımcıları ve illustratörleri arasında da Mithat Ağakay, Erol Ağakay, Firuz Aşkın, Mehmet Bal, Kemal Bortiçin, Cemal Dündar, İbrahim Enez, Münif Fehim, Karlotti, Bedri Koraman, Oral Orhon, Çetin Özkırım, Mehmet Tekdal, Remzi Türemen sayılabilir. Bu tasarımcıların hepsi tasarım okullarından mezun olmasalar da reklamcılık ve illüstrasyonda deneyimli isimlerdi ve ilhamlarını çoğunlukla yabancı illüstratörlerden alıyorlardı. Mimeray Matbaasının en eski elemanlarından teknik müdür Azmi Böke'nin bir anısına göre 1970'lerde ünlü bir akademisyen ressam ile

illustratör ressam Firuz aynı filmin afişini yapmak üzere ayrı ayrı çalışırlar; ancak ressam, Firuz'un afişini görünce kendi çalışmasını yeterli görmeyip geri çeker.

1960 ve 1970'lerin film afişleri stüdyo sahipleri, yapımcılar, starlar, yönetmenler ve izleyicinin komposizyonun kurulması (fotoğraflar, isimlerin büyüklüğü, vs) konusunda öngörülen beklentileri doğrultusunda tasarlanırdı. Hulki Saner, Metin Erksan, Muzaffer Arslan, Nevzat Keser gibi bazı yönetmenler afişlerin tasarım süreciyle doğrudan ilgileniyorlardı. Ancak yine de "afiş tasarımı hakkında son söz eğitimsiz ama gerçek bir Yeşilçam sineması izleyicisi olan çaycıya aitti" (Böke). Bazen yönetmenler, salon sahipleri, starlar afiş tasarımı ile ilgili tasarımcının kim olacağı, matbaa (çoğunlukla Mimeray), tasarımın kendisinin nasıl olacağı gibi detayları imzalanan kontrata madde olarak ekletiyorlardı. Promosyon hem yapımcı hem de salon sahibi için pazarlama açısından çok önemliydi. Salon sahipleri ve dağıtımcıların filmin yapım sürecine katabilecekleri farklı işletme seçenekleri vardı. Ya filmin yapımı için tüm parayı verip hakların tamamına sahip olur, ya paranın bir bölümünü koyup gelirden pay alırlar, ya da salon sahipleri sadece filmi salonlarında gösterip bilet satışlarından %10-15 gibi bir hisseye sahip olurlardı. Promosyon için afişlerin yanısıra büyük fenerler (sinema salonlarının önüne yapılan dev boyutlu, çeşitli şekillerdeki filmi ve oyuncuları anlatan resimli panolar), *flyer*'lar (el ilanları, 50-100 bin kadar bölgeler, 500 kadar da salon başına), festival ve yarışmalar için broşürler ve lobi kartları basılırdı.

Afişin tasarım sürecinde öncelikle filmin özeti tasarımcıya verilirdi. Yapımcı ya da yönetmen ne istediğini starların popülaritesi, hedef kitle ve sansürü gözönünde bulundurarak tasarımcıya açıklarlar ve daha sonra da gerekli fotoğraflar çekilir ya da varolanların içinden uygun olanları bulunur veya illustrasyon hazırlanırdı. Erotik ve ideolojik afişler yasaklanmıştı. Erol Ağakay'ın anlattığına göre *İnce Mehmet* filminin afişine "İnce Memet" yazması başına dert açmış, ancak erotik afişleri pek de sorun olmamıştır. Yazılar

Tasarım: Erol Ağakay
Eskiz üzerindeki numaralar kullanılması öngörülen harf karakterini belirtiyor.

afişlere çoğunlukla en son aşamada matbaada eklenirdi.

Türkiye'de uygulanan en eski basım tekniklerinden biri orjinalin her dört renk (kırmızı, sarı, mavi ve siyah) içinde ayrı ayrı elle hazırlandığı *kalke* sistemiydi. Çinko levhalar aynı kağıt düzlemine birbirleri üzerine basılırdı. İllustratörler plakaları *pistole, kreyon* ve elle hazırlanmış yazılar ile film kullanmadan yapıyorlardı ve bu bazen kusurlu ancak adeta düşsel denebilecek afişlere sebep olabiliyordu. Fotoğraf afişlerde kullanılmaya başlandıktan sonra bile, illustrasyonlar gerçeküstü etkileri nedeniyle aynen günümüz aşk romanlarının kapaklarında olduğu gibi tercih edilmeyi sürdürdü. Pekçok film afişinin, kitap ve albüm kapağının illustratörü Cemal Dündar'a göre "fotoğraf sadece var olanı ve gerçeği yakalar oysa illustrasyonla var olmayan bir olay, soyut ortamlar ve hisler vurgulanabilir". Film afişi ve kitap kapağı tasarımcısı Ömer Muz ise şunu ilave eder "hangi ışık altında olursa olsun fotoğrafın çaresiz kaldığı anlar vardır. Kadın teninin doğal yapısını, en çarpıcı şekilde izleyiciye sunmak. İncecik bir samur fırça, zaman zaman *pistole*yle desteklendiğinde imkansız sözcüğü ortadan kalkıyor. Afişin de yapması gereken o değil mi? Bakan gözleri hapsetmek."

"Afişin de yapması gereken o değil mi? Bakan gözleri hapsetmek.."

Fotoğrafla resimlenen ya da illustrasyonla fotoğraflanan bu afişlerde çoğunlukla figüratif ve realist illustrasyonla fotoğrafın arasındaki sınır ortadan kalkıyor ve pek de kuvvetli olmayan bir grafik tasarım uygulamasına rastlanıyordu. John Berger'in de altını çizdiği gibi, fotoğraf seyircide kolay özdeşlik kurabileceği

Bir film ve afişi Türkiye'nin farklı bölgelerine göre içerik ve pazarlama teknikleri açısından farklılıklar gösterir. Bazen bir filmin birden fazla sonu ve afişi olabilir.

bir etki bırakırken, illustrasyonun gerçeküstü, idealize, abartılı bir efekt verir. Belki de bu bazı afiş ve lobi kartlarında görüldüğü gibi aynı konu ve imgenin hem fotoğraf hem de illustrasyonunun aynı düzlem üzerinde kullanılmasını açıklar.

1955 ve 1958'de fotoğraf, foto ofset, ve renk ayrımı gibi tekniklerin gelişmesi ile fotoğrafik posterler Apa, Can, Emel, Eray, Mimeray, Kral, Pulhan, Renk, Yılmaz gibi matbaalarda daha popüler hale geldi. Dündar'a göre bunda elbette ki -1960'ların başında beş bin lira bir evin aylık giderlerini karşılarken- parça başına neredeyse bin lira olan illustrasyon ücretinin de etkisi vardı. Ama yine de eğer bir afişe filmin bitiminden önce farklı bölgelerdeki salon sahiplerini filmin tamamlanmasına razı etmek için ihtiyaç varsa, ya da eldeki fotoğraflar yeterince uygun değilse, o zaman bu filme ya da eski filmlere ait fotoğrafları kullanarak illustrasyonlar yapılırdı. 1970 ve 1980'lerde karikatür dergileri ve Oğuz-Tekin Aral, Bedri Koraman gibi karikatüristler popüler iken bu tip illustrasyonlar izleyiciyi filmin komik içeriği konusunda ikna etmede başarılıydılar. Komedyenin kimliği, fiziği ve rol yapma stili bu afişlerin stilini belirlerken komedi filmlerinin kollektifliği afişlere de yansıdı.

Melodram posterlerindeki iki boyutlu, yüzleri izleyiciye dönük figürlerin bakışlarının yönü, mimikleri ve bunların büyüklüklerinin birbirlerine oranları ile filmin konusunu

Tasarım: Erol Ağakay
Aynı filmin olasılıkla farklı bölgelerde kullanılacak olan iki afiş çeşitlemesinin eskizleri.

dikkate alarak oluşturulmuş hiyerarşi, filmdeki ilişkilerin esrarını koruyarak bunlar hakkında ipucu verir. Büyük starlı filmlerin muhteşem afişlere ihtiyacı olmadığından Yeşilçam melodram afişlerinin tasarımlarında şok ya da süpriz etkilerine ihtiyaç duyulmazdı. Ağakay'a göre aşkı ve tutkuyu en iyi ifade eden afişlerin popüler rengi olan kırmızının dışındaki renklere anlam yükleme gibi bir yaklaşım yoktu. 1960 ve 1970'lerin film afişlerinde bir kelimeyi tanımlayan ve zenginleştiren sıfatların kullanımına görsel anlamda eş değişik teknik, medyaya ve dolayısıyla da ifadesi güçlü görsel dil katmanlarına daha az rastlanırdı. Aslında tüm afişler filmin özetini, birbiri üzerine bindirilmiş kavga eden erkek, seksi kadın ve silah imgelerini ve star portrelerini benzer tipografik ögelerle birlikte içerirdi. Özgüç'e göre eğer filmde bir star yoksa ya da film entellektüel bir kitleye hitap ediyorsa o zaman bir miktar sembolizm ve sanatsal yaklaşıma rastlanabilirdi. Ancak "sokaktaki adam" için yapılanlar ticari ve erotik afişlerdi. Gregory J. Edward'ın belirttiği gibi "filmin starı Harlow, Dietrich, Lake, ya da Monroe olduğunda filmin hikayesininin portresini çizmenin pek de bir önemi kalmıyordu." Dolayısıyla da, filmin içeriğinde ilginç ve yeni bir materyal olmadığında biçimin içeriğe olan bağı doğrultusunda afişte de farklı ve süpriz tasarımlara rastlanamıyordu. Yine de, pek az olsa bile bir kaç istisnai ve ilginç konuya bağlı olarak sıradışı örneklere rastlamak mümkündür.

Bazen filmin adı afişteki imgelerle anlam olarak çelişirken, bazen de filmin adı filmin içeriğini olduğu kadar

toplumun kültürünü de yansıtır {*Erkekler Ağlamaz* (Yılmaz Duru, 1964), *Ana Hakkı Ödenmez* (Osman F. Seden, 1968), *Kızını Dövmeyem Dizini Döver* (Temel Gürsu, 1977)}. Melodram afişlerin bir kısmında rastlanabilecek ilginç bir özellik de film adlarında kullanılan konuşma dili, yeni İstanbul Türkçesidir (*Istanbul Sokaklarında, Adını Anmıyacağım, Sana Dönmiyeceğim*).

Yeşilçam melodram posterleri toplumun değerleri, yaşam tarzı ve beklentilerine göre tasarlanıyordu. Ancak toplum ve standartlar değiştikçe filmler, romantik aşk kavramı ve afişler de farklılıklar başgösterdi. Özgüç'ün "tuvalet yazıları" ve "duvar edebiyatı" olarak tanımladığı ve Ergun Hiçyılmaz'ın "Hitler dönemi resim sanatı gibi ajitasyon ve sosyal sistemin hırpalıyıcısı" olarak gördüğü 1975-1980 yıllarındaki cinsellik patlaması buna bir örnektir. Böke' nin belirttiği üzere bir film ve afişi Türkiye'nin farklı bölgelerine göre içerik ve pazarlama teknikleri açısından farklılıklar gösterir. Bazen bir filmin birden fazla sonu ve afişi olabilir. Örneğin, o dönemin Adana, yani Güney bölgesinde acıklı sonlar popülerdi ve izleyicisi çoğunlukla erkeklerden oluştuğundan filme ve afişine erotik sahneler eklenirdi. Özgüç'ün belirtiğine göre Anadolu şehirlerinin işletmecileri yapımcılara filmlerde göbek dansı olmazsa onları almayacakları konusunda uyarıda bulunuyorlardı. Ankara (orta bölge) aileler ve kültür düzeyi yüksek izleyici kitlesi, Samsun (Karadeniz bölgesi) ve Zonguldak (kuzey bölgesi) daha çok kadın ve tutucu izleyiciler olduğundan film ve afişler buna göre tasarlanırdı. İzmir (Ege bölgesi) mutlu son tercih edilirken, İstanbul (Marmara bölgesi) onlar ve afişler semtten semte farklılık gösterirdi (bölgeler o dönemde kullanıldıkları şekilde belirtilmişlerdir). Eğer film yurt dışında gösterilecekse afişi yeniden ele alınırdı.

Yeşilçam melodram afişleri, içerdikleri belli başlı konu ve temalara bağlı olarak görsel malzeme ve tasarım şemalarına göre sınıflandırılabilirler. Önümüzdeki sayıda bu sınıfların bir kısmına değineceğiz.

Agah Özgüç'e ve içtenlikle bana yardım elini uzatıp bilgi, materyal, ve cesaret veren Erol Ağakay, Azmi Böke, Cemal Dündar, Ergun Hiçyılmaz'a sonsuz teşekkürler...

Tasarım: Cemal Dündar